SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

NEUNUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

1923—1924

MÜNCHEN 1924

F. BRUCKMANN A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

STAATL. KUNSTBIBLIOTHEK BERLIN

Druck von F. Bruckmann A.G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Adama v. Scheltema F. Zur primitiven Kunst 309
Arens, Franz. Neues von und über Corot 190

Baum, Julius. Ulmer Griffelkunst . . 153
Beringer, J. A. Wilhelm Steinhausen † 145
Biehler, Otto. Karl Rottmann 257
Blanck, Karl. Willy Münchs Bodenseeradierungen 147
Brangwyn, Frank 321
Braungart, Richard. Theodor Baierl . 161
— — Sepp Franks »Italienische Reise« . 237
Bryk, Felix. Leander Engström . . . 193
Bulle, Heinrich. Malerei und Zeichnung der Griechen 97

Christoffel, Ulrich. Heinrich Wölfflin 272
Creutz, Max. Die neuen Monumentalbilder Thorn-Prikkers im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum 184

Ehl, Heinrich. Hamburger Kunstbrief 191

Fischer, E. Kurt. Stil 82
Fischer, I. L. Glasgemälde von Sepp Frank 33
Fries, C. Erich Waske 251

Grautoff, Otto. Théodore Géricault . 129
— — Karl Woermann 343
— — Théodore Chassériau 376

Hausenstein, Wilhelm. Über einige Bilder des Hans von Marées 65
Heilmeyer, Alexander. Hermann Hallers Plastik 1

Kiener, H., Die Kunstausstellung im Glaspalast 1924 353

Mayer, August L. Ein unbekanntes Frühwerk des Delfter Vermeer 183
— — Fritz Claus 242
Muschler, R. C. Theodor-von-Gosen-Ausstellung in Breslau 246

Nasse, Hermann. Sulpiz Boisserée und die Kunst 11. 56
— — Zu den Bildern Franz Heckendorfs 15
— — Münchner Ausstellungen 87
— — Willy Geigers neueste Gemälde . 90
— — Die Jubiläums-Ausstellung des Münchner Kunstvereins 225
— — Die Frühjahrs-Ausstellung der Münchner Secession 246
— — Hugo v. Habermann. Zum 75. Geburtstag 307
— — Fritz Klimsch 333
— — Zur zweiten Jubiläumsausstellung des Kunstvereins München 338
— — Deutsche Malerei in den letzten fünfzig Jahren 382
Neumann, Alfred. Rolf Schott 120

Ottmann, Franz. Gedächtnisausstellung Franz Rumpler im Wiener Künstlerhaus 223

Popp, Josef. Neuere Plastiken von Edwin Scharff 75
— — Vom Granit 374

Rentzsch, Johannes. Zur Ausstellung »Romantik und Biedermeier« 316
Runge, Phil. Otto. Vorsatz des Malers 20
Rüttenauer, Benno. Charles Jaeckle . . 203

Schinkel, Karl Friedrich. Originale Kunst 39
Schmitz, Hermann. Grundsätzliches zur religiösen Kunst der Gegenwart . . . 289
— — Die Danziger Münzen 352
Schröder, Bruno. Illustrationen zur Historie 157
Schubring, Paul. Die Medaille der italienischen Renaissance 174

Seite

Schuch, Carl. Aus Briefen von 44
Schumacher, Fritz. Vom Schaffen . . 232
Schumann, Paul. Jubiläumsausstellung bei Ernst Arnold in Dresden 53
— — Zur Neuordnung der Dresdner Galerie 94
— — Dresdner Malerei 1750—1850 . . . 345
Seewald, Richard. Über Malerei . . . 41
Singer, Hans W. William Strang-Erinnerungen 23
Straub, Walther. Johannes Thiel als Radierer 275

Volbehr, Theodor. Kritik und Publikum 108
Volz, Robert. Berliner Ausstellungen . 92

Weinberger, Otto. Wolf Huber . . . 211
West, Robert. Ausdruckskunst und Karikatur 279
Wurz, Hermann. Die erste Ausstellung der Stuttgarter Secession 96

Namen-Verzeichnis

Altdorfer, Albrecht 211

Baierl, Theodor 161
Baisch, Hermann 343
Bartning, Otto 298
Bechtolsheim 338
Becker-Gundahl, C. J. 360
Behn, Fr. 363
Benczur 343
Bergmann, M. 360
Bleeker, B. 374
Böcklin, Arnold 338. 384
Boisserée, Sulpiz 11. 56
Brangwyn, Frank 321
Bürck, P. 356

Cairati, G. 356
Carus, C. G. 348
Caspar, K. 366
Castell 349
Cézanne 353
Chase, W. M. 343
Chassériau, Th. 376
Claus, Fritz 242
Corinth, L. 384
Corot, J. B. 190

Dahl, J. Chr. Claussen 348
Dasio, M. 356
Ditz, W. 356
Doerner, Max 356
Dürer, Albrecht 211

Eberz, Jos. 369
Engström, Leander 193
Esseö, E. 364

Faber, Traugott 349
Faber du Faure, O. 338
Faulhaber, H. 363
Fischer, Oberbaurat 352
Foltz, Ph. 338
Frank, Sepp 33. 237
Friedrich, Casp. David 348
Frölicher, Otto 338

Geibel, H. 364
Geiger, Willi 90
Géricault, Théodore 129
Gies, Ludwig 302
Glaser, A. 363
van Gogh 353
Gosen, Theodor von 246
Graf, O. 360
Graff, Anton 345
Grenander, Alfred 298

Habermann, Hugo von 307. 338
Haller, Hermann 1

Heckendorf, Franz 15
Heider, H. 356
Hengeler, A. 360
Hildebrand, A. v. 362
Hirsch, P. 360
Hirth du Frênes 343
Huber, Wolf 211

Jaeckle, Charles 203
Jank, A. 360
Jensen, E. 356

Kaaz, C. L. 349
Kanold, A. 372
Keller, Alb. v. 338
Kern, M. 356
Klemmer, F. 360
Klengel, J. Chr. 349
Klimsch, Fritz 333
Kubin, Alfr. 372
Kügelgen, Gerh. von 345

Leibl, W. 338. 384
Lenbach, F. v. 343
Lier, A. 338

Manet 353
Marées, Hans von 65. 338
Mechau, J. W. 349
Mense, C. 372
Michelangelo 353
Mühlen, H. 360
Müller-Wischin, A. 354
Münch-Khe, Willy 147

Naager, F. 360
Nicklas, Josef 153

Oeser 302

Piloty, K. v. 338
Putz, Ludwig 356

Ramberg, A. v. 338
Reimann, Bernhard 298
Reinhardt, Fr. 360
Richter, Ludwig 348
Rottmann, Karl 257
Rumpler, Franz 223
Runge, Philipp Otto 20

Samberger, Leo 360
Santa, G. v. 360
Sattler, K. 362
Schachinger, Gabriel 343
Scharff, Edwin 75. 272. 366
Scheller, Rudolf 155
Schleich, E. 338
Schmidt-Rottluf 302
Schnarrenberger 372
Schönleber, G. 338
Schott, Rolf 120
Schrimpf, G. 372
Schuch, Carl 44. 384
Schuster-Woldan, G. 356
Seidl, August 338
Seyler, J. 360
Skovgard, Joachim 306
Sperl, Joh. 338
Spitzweg, Karl 338
Sporer, Phil. 343
Stäbli, A. 338
Steinhausen, Wilhelm 145
Steinmetz, B. 356
Strang, William 23
Stuck, F. v. 360

Thämer, O. 360
Thiel, Johannes 275
Thoma, H. 384
Thorn-Prikker, Jan 184
Traub, G. 360
Troendle, H. 366
Trübner, W. 384

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Uhde, F. v. 384
Unold, M. 369

Vermeer van Delft 183
Vogel von Vogelstein 349
Vollmar, Alfred 155

Waske, Erich 251
Wenglein, J. 338
Wilm, Joseph 298
Wimmer, F. 360
Wimmer, K. 338
Wölfflin, Heinrich 272
Woermann, Karl 343

Zeller, Wolfgang 155

Orts-Verzeichnis

Berlin. Berliner Ausstellungen 92
— Ausstellung der Akademie der Künste 289
Breslau. Theodor von Gosen-Ausstellung 246

Chemnitz. Ausstellung »Romantik und Biedermeier« 316

Dresden. Jubiläumsausstellung bei Ernst Arnold 53
— Zur Neuordnung der Dresdner Galerie 94
— Dresdner Malerei 1750—1850 (Ausstellung bei Paul Rusch) 345

Hamburg. Hamburger Kunstbrief 191

Seite
Krefeld. Die neuen Monumentalbilder Thorn-Prikkers im Kaiser-Wilhelm-Museum 184

München. Münchner Ausstellungen 87
— Die Jubiläumsausstellung des Kunstvereins 225
— Die Frühjahrsausstellung der Secession 246
— Die zweite Jubiläumsausstellung des Kunstvereins 338
— Die Kunstausstellung im Glaspalast 1924 353
— Ausstellung Deutsche Malerei in den letzten fünfzig Jahren 382

Stuttgart. Die erste Ausstellung der Secession 96

Wien. Gedächtnisausstellung Franz Rumpler im Wiener Künstlerhaus 223

Gedanken über Kunst

Fiedler, Konrad 333

Goethe 81. 85

Hagedorn, Chr. L. v. 73
Hamann, J. Georg 73. 81
Heinse 81

Liebermann, Max 22. 85

Raffael 22
Rops, Félicien 352

Seite
Schuhmacher, Fritz. Vom Schaffen 232

Wackenroder 85

Zola, Emil 210

Literarische Anzeigen

Bode, Wilhelm. Fritz Klimsch 333

Clemen, Paul. Belgische Kunstdenkmäler 125

Giedion, S. Spätbarocker und romantischer Klassizismus 320

Hausenstein, Wilhelm. Giotto 127

Justi, Carl. Diego Velasquez und sein Jahrhundert 127

Minetti, Henry. Osmanische provinziale Baukunst auf dem Balkan 63

Nasse, Hermann. Jacques Callot 64

Rintelen, Friedrich. Giotto und die Giotto-Apokryphen 127

Schaffner, Paul. Gottfried Keller als Maler 62
Sydow, E. v. Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit 309

II. Bilder

Seite
Altdorfer, Albrecht. Sarmingstein an der Donau 212
— — Landschaft 215

Baierl, Theodor. Abschied (farbig) geg. 161
— — Flora 161
— — Liebeslied 162
— — Der Traum des Ritters 163
— — Pietà 165
— — Die Parzen 166
— — Liebesgarten 167
— — Die Glücklichen 169
— — Landschaft 170
— — Florentinerin 171
— — Ruhende Menschen 172
— — Brautlied 173
Barlach, Ernst. Das Grauen 297
Batikstoffe 315
Bato, Jos. Winter in der Slowakei 293
Beran, Bruno. Bildnis 191
— — Dorfbild 192
Blechen, Karl. Klosterhof im Schnee bei Vollmond 318
Brangwyn, Frank Canal Hesdian 321
— — Tower-Brücke 322
— — Brücke und Turm 323
— — Espalion-Brücke 324
— — Cannon-Street-Station 325
— — Die Geburt Christi 326
— — Bei Avignon 327
— — Kreuzigung 328
— — Kirche in Airvault geg. 329
— — Pont Neuf in Paris 329
— — Themse-Werft 330
— — Trinker in der Weinschenke 331
Bronzesitz aus Benin 313
Bürkel, Heinrich. Napoleon I. Auf dem Schlachtfeld 230

Carus, C. G. Friedhof bei aufgehendem Mond 347
Caspar, K. Weihnacht 367
Cattaneo, Danese. Francesco Commendone 175
Chassériau, Th., Fries der Winzer 376
— — Susanna im Bade geg. 376
— — Tepidarium 377
— — Fragment aus dem »Frieden« 378
— — Toilette der Esther 379
— — Skizze zum »Frieden« 380
— — Daniele Stern 381
— — Apollo und Daphne 382
— — Vercingetorix 383

Seite
Claus, Fritz. Harlekin 242
— — Porträt 243
— — Kniende 244
— — Dekoratives Relief 245
— — Weibliche Büste 247
— — Sitzende 248
— — Porträtbüste Karli Sohn-Rethel 249
— — Bildnisbüste 250
Constanzo. Sultan Mohammed II. 182
Corinth, Lovis. Blumenstilleben (farbig) geg. 65
Coujola, K. Oberes Inntal 231

Dahl, J. C. C. Dresden bei Mondschein 349
Dillis, Cantius. Niederalp bei Ruhpolding 233
Ditz, W., Hirte 354
Domscheit, Franz. Bauernhaus 307
Dreux, Alfred de. Pferdebild 89

Ebbinghaus, C. Medaille 54
Eberz, J., Bildnis Frau Professor K. 369
Engström, Leander. Alpenbussard 194
— — Bildnis des Lappen Turi 195
— — Der Forellenfischer 196
— — Schiffbruch 197
— — Badende 198
— — Fresko im Rathaus zu Stockholm 199
— — Park der Villa Medici, Rom 200
— — Assisi 201
— — Der Wildentenjäger 202
Erler, E., Hornruf 363
Erler, F., Mädchen am Strand 364

Fiorentino, Niccolo. Costanza Ruccelai 177
— — Lorenzo de Medici 179
— — Ludovica Tornabuoni 179
Fischer. Danziger Geldmünzen 351
Frank, Sepp. Glasgemälde für ein Musikzimmer im Hause Conradty-Röthenbach geg. 33
— — Madonna 33
— — Der Schwörende 35
— — Glasgemälde für ein Bibliothekzimmer im Hause Conradty-Röthenbach 36. 37
— — Carpe Diem 38. 40
— — Ora et labora 39
— — Glasgemälde im Atelier des Künstlers 40
— — Am Tiber geg. 237
— — Amalfi 237
— — Rom. Engelsburg 238

Seite
Frank, Sepp, Assisi 239
— — Urbino 240
— — Pisa 241
Freyberg, J. Menukarte 343
Friedrich, Casp. David. Felsenschlucht 319
— — — Riesengebirge 344
— — — Hütte im Schnee 350
Fritsch, E. Tiergartenbrücke 289

Geiger, Willi. Knabenbildnis 90
— — Lesender 91
— — Fräulein Stefanowa 93
— — Pyrenäenstadt 94
— — Reh 95
— — Bildnis 96
Genelli, B. Eroten und Panther 225
Géricault, Théodore. Offizier der reitenden Jäger im Angriff geg. 129
— — Selbstbildnis 129
— — Pferdekopf 130
— — Verwundeter Kürassier 131
— — Floß der Medusa 132. 133
— — Montmartre 134
— — Auffahrende Artillerie 135
— — Pferderennen 137
— — Episode aus dem ägyptischen Feldzug 138
— — Hirschjagd 139
— — Schlachtenlenkerwahn 140
— — Bildnis einer Wahnsinnigen 141
— — Rennpferde 142
— — Rennen in Epsom 143
— — Bildnis des Hengstes Tamerlan 144
Gosen, Theodor von. Hochzeitsmedaille 13
Griechische Kunst:
Ikaros, Antikes Wandgemälde (farbig) geg. 97
Schale des Exekias 97
Amphora des Exekias 99
Krater von Klitias, bemalt 100
Weinamphora des Amasis 101
Die Prügelei auf der Landstraße 102
Panathenäische Preisamphora 102
Herakles gegen die Amazonen 103
Musaios und die Musen 104
Kriegerkopf 105
Dionysos, Mänaden und Silene 105
Pentheus von Mänaden zerrissen 107
Odysseus bei den Laistrygonen 108. 109
Pan unter den Nymphen 110
Iphigenie, Orest u. Pylades vor Thoas 111
Eros und Pan im Ringkampf vor Dionysos 112

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Griechische Kunst: Seite
Medea vor dem Kindermord 113
Dionysisches Getändel 114
Der verwundete Adonis von Aphrodite gepflegt 115
Dionysus findet die von Theseus verlassene Ariadne 116
Der Alte in der Villa von Boscoreale 117
Weite Flußlandschaft 118
Kentaur von Mänade gezähmt 119

Habenschaden, S. Hirte mit Herde 234
Haller, Hermann. Säerin 1
— — Mädchen 2
— — Bildnisbüste 3
— — Jünglingsfigur 4
— — Mädchen mit erhobenen Armen 5
— — Stehende 6
— — Jüngling 7
— — Stehender Jüngling 8
— — Kauernder Jüngling 9
— — Mädchenfigur 10
Heckendorf, Franz. Doppelbildnis 14
— — Rennbahn 15
— — Kloster auf der Straße nach Bagdad 16
— — Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 17
— — Küstenlandschaft 18
— — Orientalische Flußlandschaft 19
— — Landschaft am Bosporus 21
— — Brücke bei Geltow 22
— — Südlicher Hafen 305
Hengeler, Adolf. Frau mit Kind geg. 289
— — Auf der Flucht 357
Hofer, Carl. Landschaft 53
— — Kartenspieler 302
Hölzel, Adolf. Anbetung der Könige geg. 193
Huber, H. Frau und Knabe im Grünen 308
Huber, Wolf. Mondsee mit Schafberg 211
— — Christi Abschied von den Frauen 213
— — Feldkirch 214
— — Kreuzesallegorie 216
— — Kreuzerhöhung 217
— — Kreuzabnahme 218
— — Bauernhaus 219
— — Burg an der Donau 220
— — Die drei Landsknechte 221
— — Frauenakte 222
— — Darstellung im Tempel 223
— — Marcus Curtius 224

Jaeckel, Willy. Im Walde 292
Jaeckle, Charles. Die Frau des Künstlers 203
— — Büste des Bildhauers Hubert Netzer 204
— — Büste Berta von Gietl geg. 204
— — Büste Paul Ernst 205
— — Mädchenbüste 206
— — Büste des Kunstmalers Mathys 207
— — Juventus 208
— — Knabenfigur 209
— — Büste Benno Rüttenauer 210
Joruba-Plastik. Sog. »Mia«. Aus Ife 312

Kaaz, C. L. Nemisee 346
Keller, Gottfried. Felsige Uferlandschaft 62
— — Landschaft mit Gewitterstimmung 63
— — Teufelsbrücke bei Bülach 64
Kersting, F. G. Kinderbildnis 348
Klimsch, Fritz. Versonnene 299
— — Nike 332
— — Charis 334
— — Badende 335
— — Ilse Röchling-Heye 336
— — Freiherr von Stransky 337
— — Flora 339
— — Liegende 340
— — In der Sonne 341
— — Trauernde 342
Kobell, W. v. Landschaft mit Schafen geg. 225
— — Der Jäger 320
Kokoschka, Oskar. Landschaft 55
— — Gebirgssee 303
Kolbe, Georg. Stehende 52
— — Assunta 296
— — Große Kniende geg. 296
Koelle, Fr., Selbstbildnis 371
Kubin, A., Heimkehr 373

Landenberger, Chr., In der Kirche 362
Leoni, Leone. Martin de Hanna 180
Lichtenberger, H. R., Varieté 375

Seite
Liebermann, Max. Enkelin mit Wärterin 290
— — Konzert im Opernhaus geg. 321
Lucas, Eugenio. Kriegsszene 88

Maillol, A. Sitzende Frau 60
Marées, Hans von. Selbstbildnis 65
— — Ekloge 66
— — Abendliche Waldszene 67
— — Männliches Bildnis 68
— — Unschuld 69
— — Amazonen 71
— — Selbstbildnis mit schwarzem Hut 72
— — Bildnis Fiedler 73
Meseck, Felix. Frühling 300
Metzner, Franz. Mädchen 57
Müller-Wischin, A. Waldidylle 355
Münch-Khe, Willy. Hymne an den Bodensee 146
— — Rheinfischer 147
— — Hohentwiel-Wanderer 148
— — Insel der Liebe 149
— — Ewiger Wanderer 150
— — Vorfrühling 151

Naager, Frz. Der Maler geg. 353
— — Der Napolitanische Maler 358
Nicklas, Josef. Heimkehr von der Weide 153
— — Hirte an der Tränke 154

Oehme, E. F. Eingang zum Kirchhof in Brießnitz 345

Pasti, Matteo de. Isotta Atti von Rimini 174
— — Leo Battista Alberti 177
Pisano, Antonio. Kaiser Johannes VIII. Palaeologos 174
— — Inigo d'Avalos 175
— — König Alfonso I. von Neapel 176
— — Sigismondo Malatesta 178
— — Lionello d'Este 179
Pisano, Viktor. Cecile de Gonzaga 181

Quaglio, L. d. J. Gebirgslandschaft mit Innerem eines Bauernhofes 235

Romano, Giancristoforo. Isabella d'Este 179
— — Lucrezia Borgia 179
Rößner, G. W. Bildnis Fräulein R. 294
Rottmann, Karl. Santorin geg. 257
— — Heidelberg und die Rheinebene 257
— — Oberbayerische Landschaft 258
— — Heidelberg 259
— — Einsame Föhre 261
— — Meeresküste bei Sturm 262
— — Der Eibsee 263
— — Perugia 265
— — Der Nemisee 266
— — Florenz 267
— — Eleusis 268
— — Das Schlachtfeld von Marathon 269
— — Sikyon I. 270
— — Kopais-See 271

Sapper, R. Der Aussichtspunkt 356
Scharff, Edwin. Relief »Zwei Frauen« 74
— — Büste Heinrich Mann 76
— — Liebespaar 77
— — Büste der Mutter des Künstlers 79
— — Relief »Liebespaar« 80
— — Relief »Reiter« 81
— — Büste Kommerzienrat Freundlich 83
— — Sitzende Frau 84
— — Büste Frau Dr. L. 85
— — Büste Helene Ritscher 86
— — Büste Heinrich Wölfflin 273
— — Büste Lovis Corinth 370
Scheller, Rudolf. Hirte mit Stieren 152
— — Mutter und Kind 156
— — Guter Hirte 157
Scheurich, Paul. Venus 59
Schmid, W. Stilleben 295
Schmitt, Georg Phil. Der Maler im Kreise seiner Familie 316
Schmuck. Schwedischer, mit Tierornamenten 314
Schnorr v. Carolsfeld, J. Das Gleichnis von den Ähren 317
Schott, Rolf. Radierungen zu Hölderlin 120
— — Theseus und Ariadne 121
— — Priapus 122

Seite
Schott, Rolf, Radierungen zu den »Märchen von Goethe« 123
— — Exlibris 124. 127
— — Sorrent 125
— — Die Nacht 126
Schraudolph, J. v. Moses im Binsenkörbchen 236
Schrimpf, G., Ausschauende 366
Seewald, Richard. Segelboote 41
— — Toskana 42
— — Die Sonne von Elba 43
— — Osterseen 45
— — Hirten 46
— — Weinlese 47
— — Scheiben im Speisesaal des Altersheims Rüstringen 48. 49
— — Portolongone 50
— — Badende am Lago Maggiore 51
— — Triptychon 301
Sperandio, Bartolomeo. Bartolomeo della Rovere 175
— — Federigo da Montefeltre 180
Steinhausen, Wilhelm. Selbstbildnis 145
— — Märchenbild: Einäuglein 291
Steppes, Edm. Brüderlein und Schwesterlein 365
Stieler, Jos. Karl. Die Tochter des Künstlers, Ottilie 229
Strang, William. Bildnis des Radierers Alphons Legros 23
— — Titelblatt zu »Der Tod und des Pflügers Weib« 24
— — Der eingefangene Tod 25
— — Die Hochzeit zu Kana 27
— — Totentanz 28
— — Chorly Farm 29
— — Klosterhof 29
— — Das Abendmahl 31
— — Der Krieg 32
Stursa, J. Das Leben entflieht 58

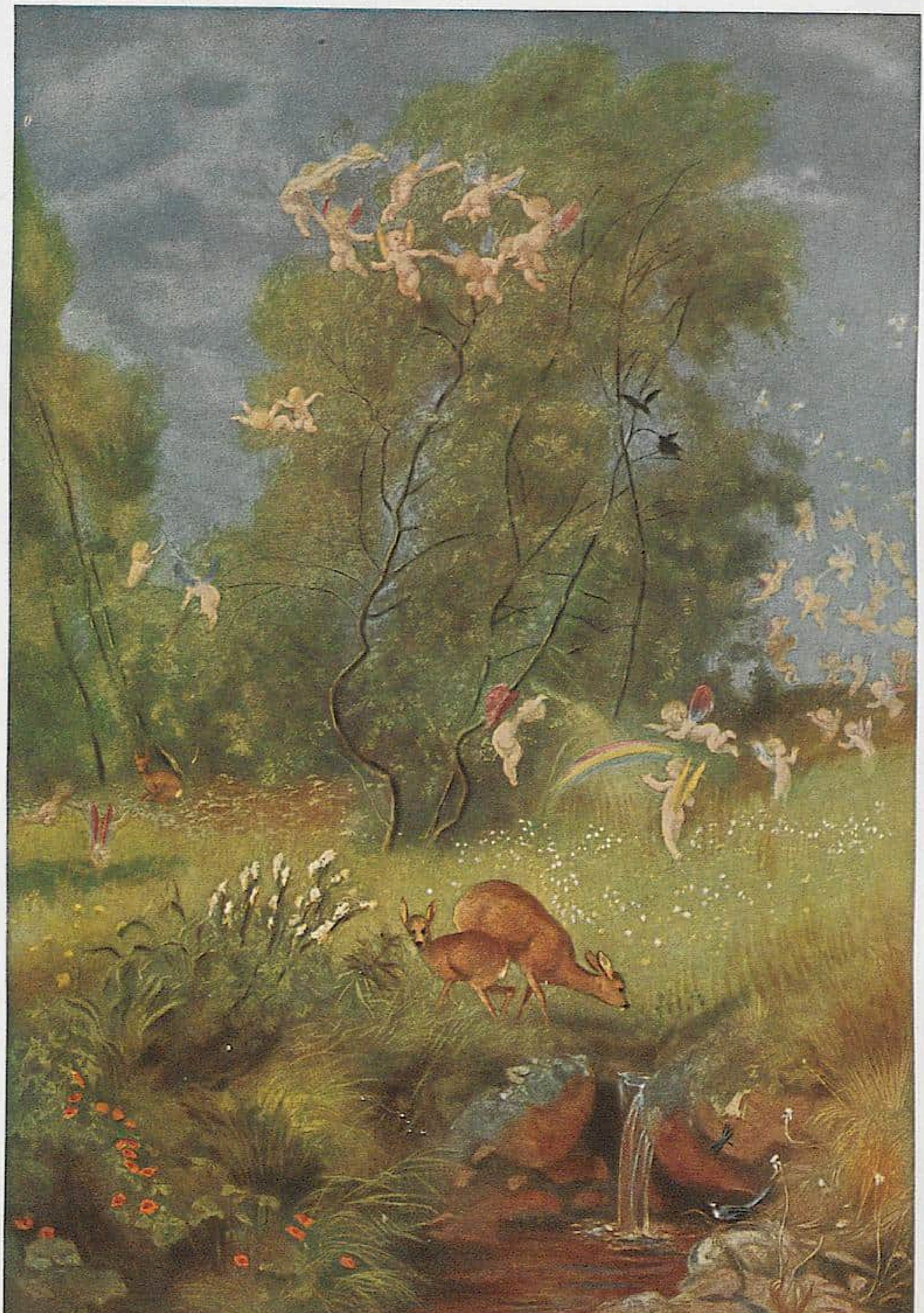
Talpa. Giulia Astalla 181
Teutsch, W. Moorlandschaft 368
Thiel, Johannes. Park 274
— — Die lustigen Weiber von Windsor 275 276. 286
— — Rokoko 276
— — Entführung geg. 277
— — Vor dem Landhaus 277
— — Aus »Tartüff« 278. 288
— — Die Rivalen 279
— — Fest in Venedig 280
— — Romanze 281
— — Grablegung 282
— — Feldweg 283
— — Brücke am Abend 284
— — Landschaft mit Kutsche 285
— — Haus im Garten 287
Thoma, Hans. Frühlingsreigen (farbig) geg. 1
Thorn-Prikker, J. Monumentalbilder im Krefelder Museum: Vorzeichnung zur »Jugend« 185
— — Jünglingsalter 186
— — Mannesalter 187
— — Jugend 188
— — Welken und Auferstehung 189
Tongefäß, bemaltes, mit Gesicht 311
Tuaillon, Louis. Weibliche Figur 304

Vermeer van Delft, Jan. Bildnis 183
Vermeersch, J. A. Wasserburg am Inn 232
Vierthaler, Johann. Bronzestatuette 128
Vollmar, Alfred. Tod unter dem Kreuz 159
— — Knabe im Mondlicht 160

Wagenbauer, M. J. Gemischte Herde am Wasser 226
— — Streitende Kühe 227
Waske, Erich. Frau am Wannsee 252
— — Schiff am Meer 253
— — Umarmung 254
— — Landschaft 255
— — Frau im Mondlicht 256
Wolff, E. Parklandschaft 361

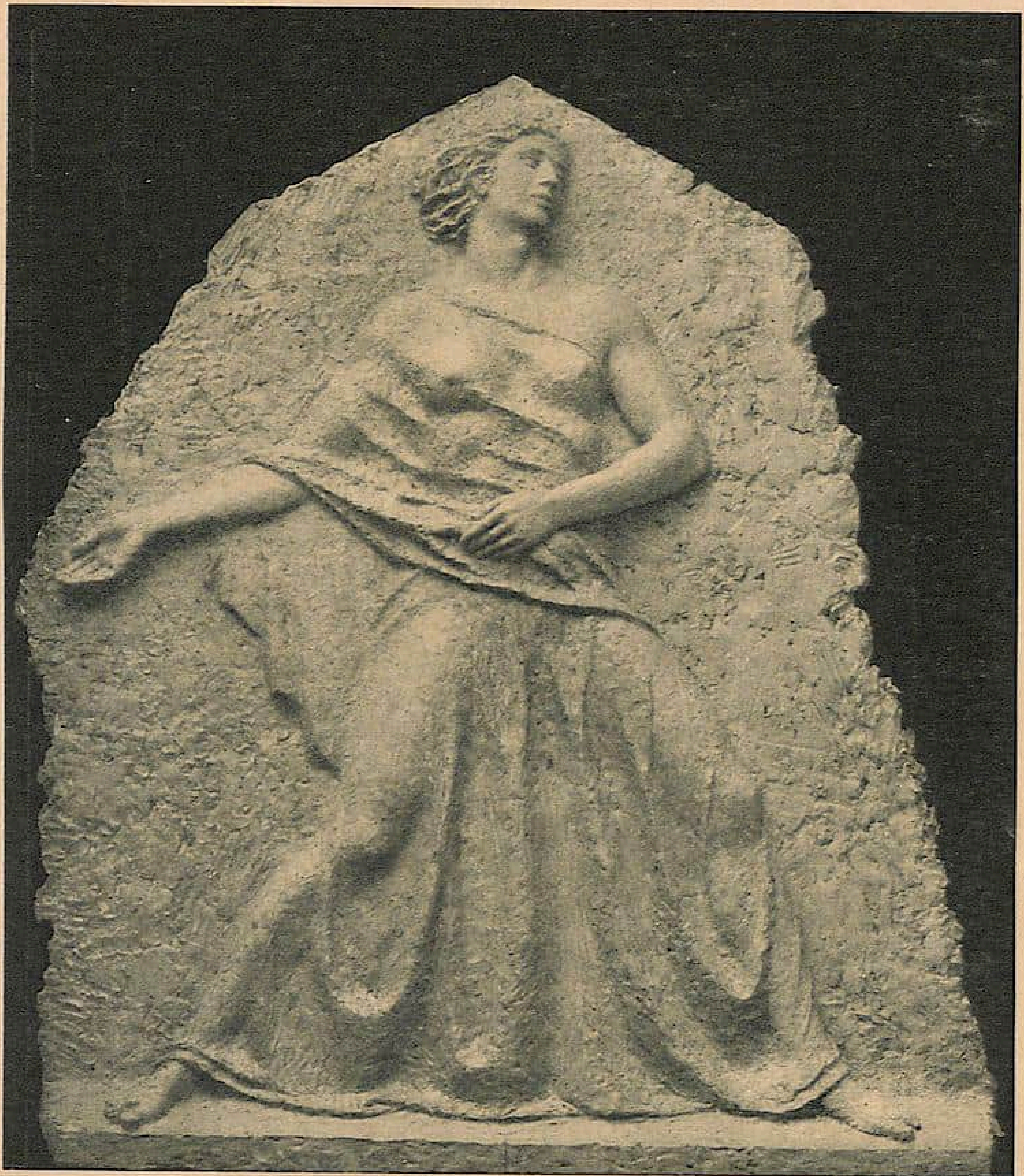
Zeller, Magnus. Sturm im Walde 306
Zeller, Wolfgang. Voralpenlandschaft 158
Zimmermann, R. S. Die Braut des Künstlers 228
Zügel, H. v. Schafe mit Mädchen 359

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA FRÜHLINGSREIGEN (1873)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



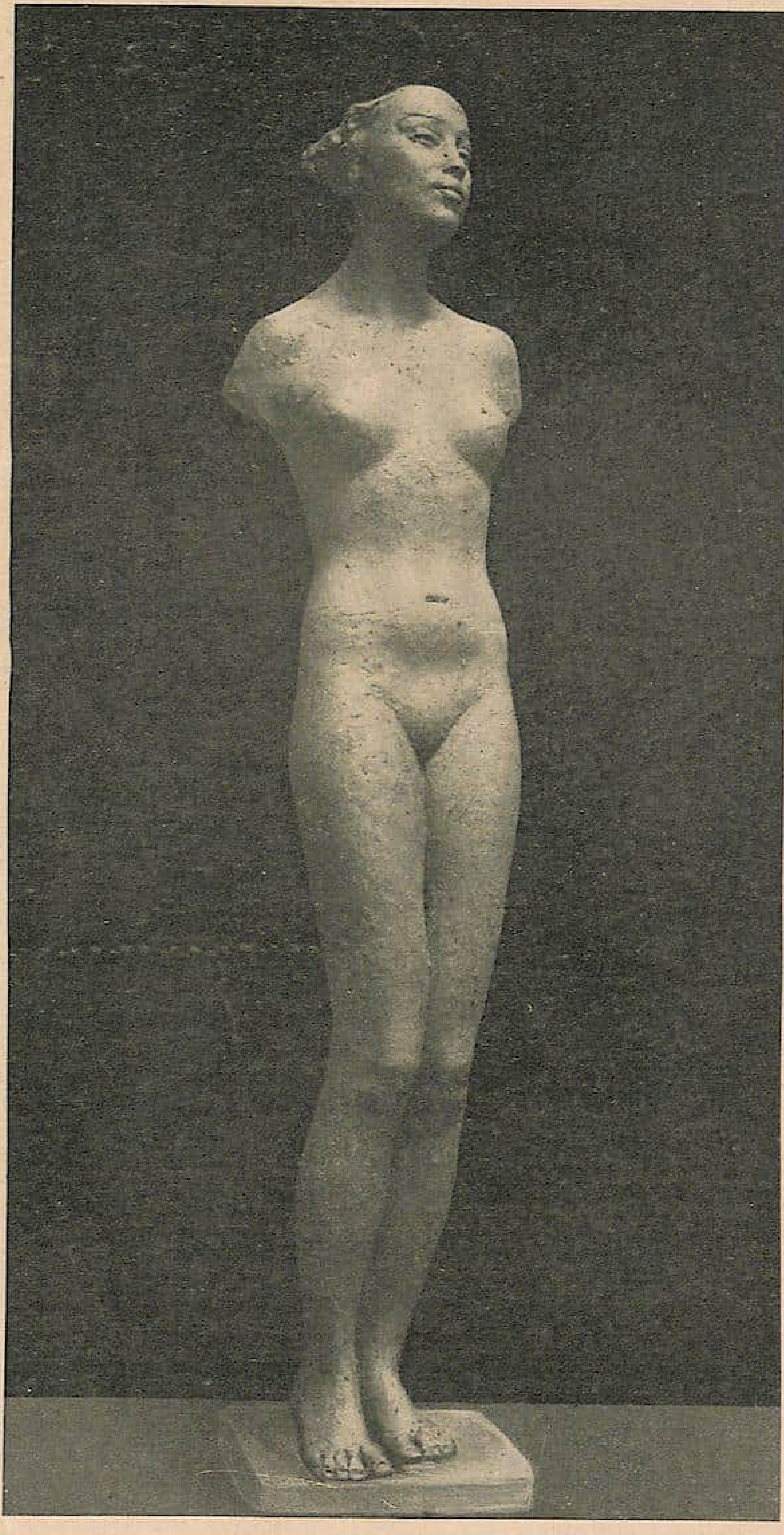
HERMANN HALLER SÄERIN

HERMANN HALLERS PLASTIK

Der Sinn der Kunst bleibt immer derselbe — ein intuitives Erleben der Natur in und außer uns. Dieses Grunderlebnis ist in jeder Kunst dasselbe. Nur der Ausdruck und die Ausdrucksmittel sind in den einzelnen Künsten verschieden. Während es dem Maler gegeben ist, das Schwingen, Oszillieren, die farbige Erscheinung der Dinge als eine ihnen eigentümliche Schönheit aufzufangen und diese in einem bestimmten Rhythmus, in farbigen Harmonien, auszudrücken, wird der Bildhauer an den Körper selbst verwiesen. Im Gegensatz zum Maler, der den farbigen Schein einer idealen Welt auf die Fläche projiziert, hat es der Bildner mit körperhaftem realem Sein, einer aber gleichfalls künstlerisch geschauten Welt zu tun. Denn auch er gibt nur Phänome, auch nur den Schein von einem Sein, die optischen Wirkungen, Höhen, Tiefen, wie sich das als Plastik Erkannte dem Auge darstellt. Die Plastik hat es nicht bloß wie die Malerei mit zwei, sondern mit drei Dimensionen zu tun. Der Maler, sofern er nach räumlichen Wirkungen strebt, schafft eine illusioni-

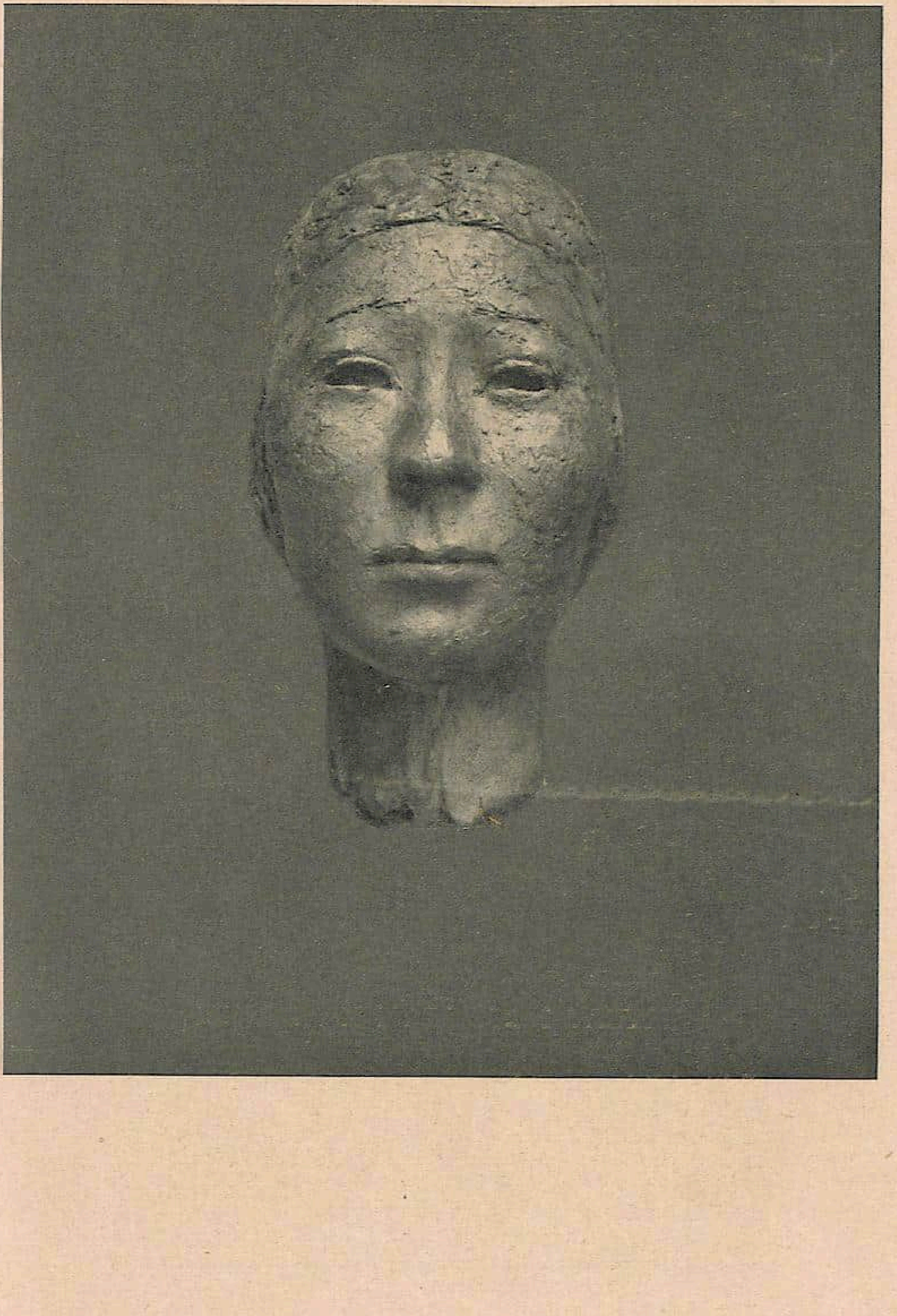
Die Wiedergabe der Abbildungen dieses Aufsatzes erfolgt mit Erlaubnis der Galerie Lutz & Co., Berlin, Unter den Linden 21.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



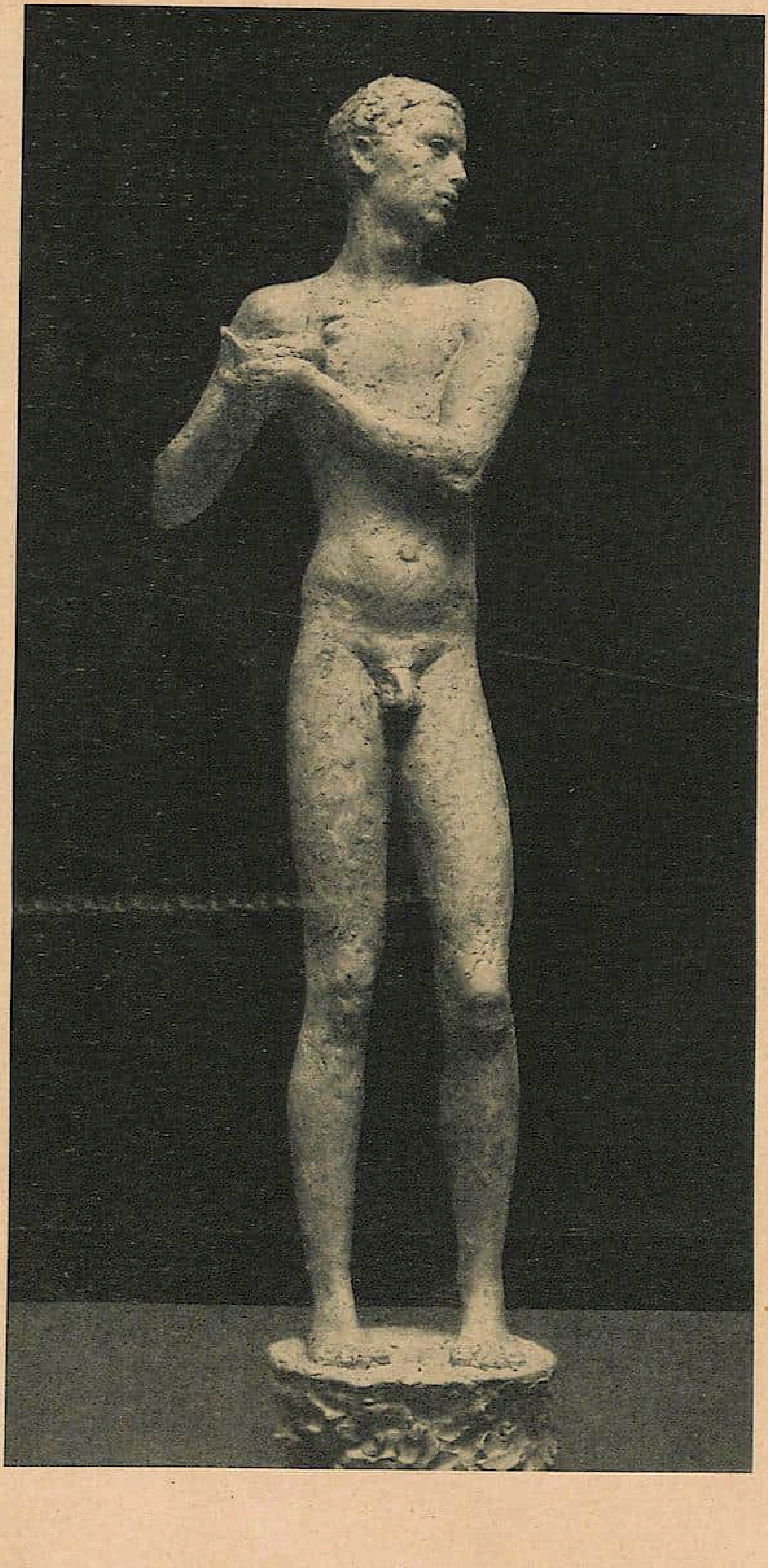
HERMANN HALLER MÄDCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



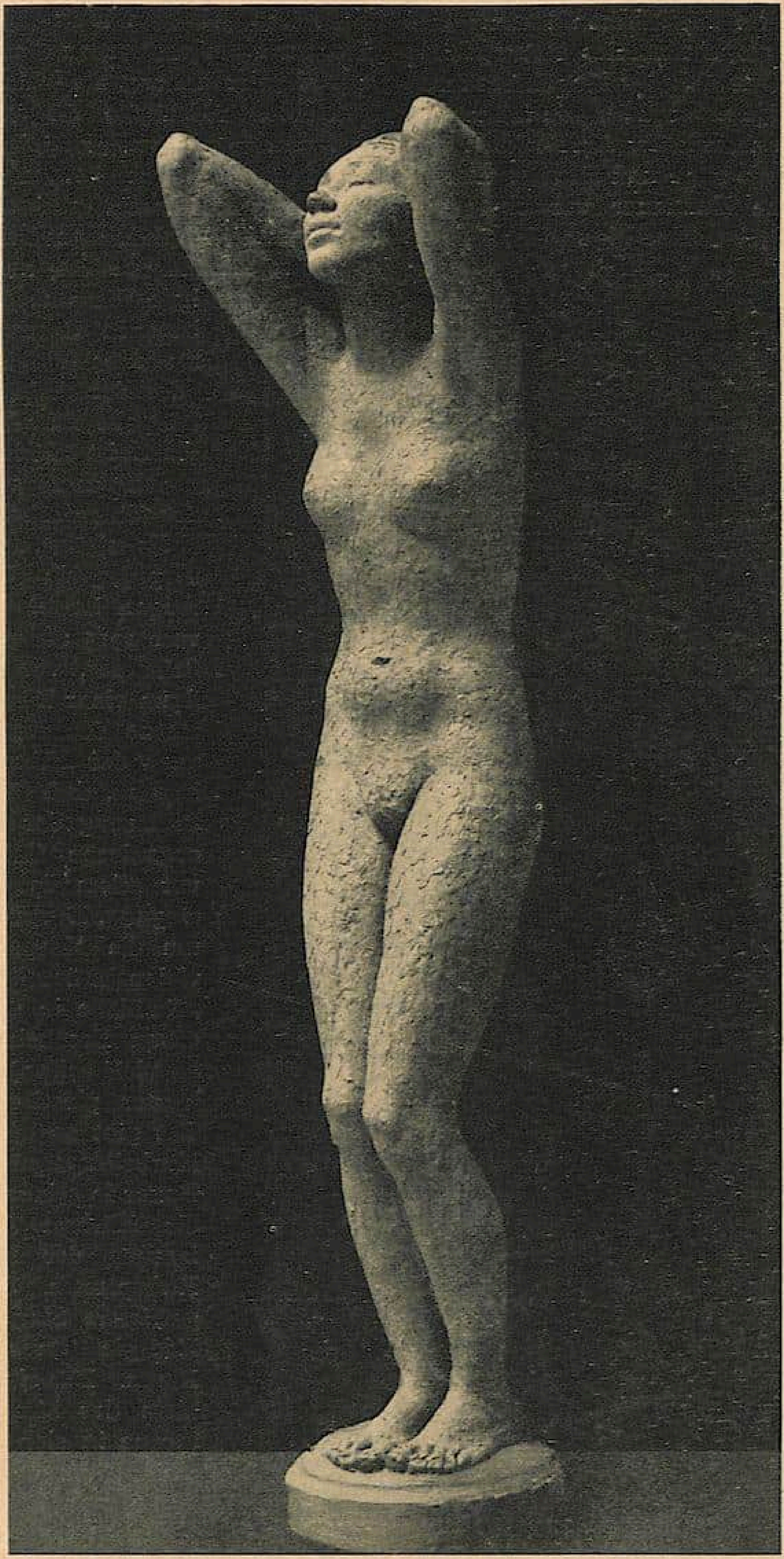
HERMANN HALLER — BILDNISBÜSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HALLER — JÜNGLINGSFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

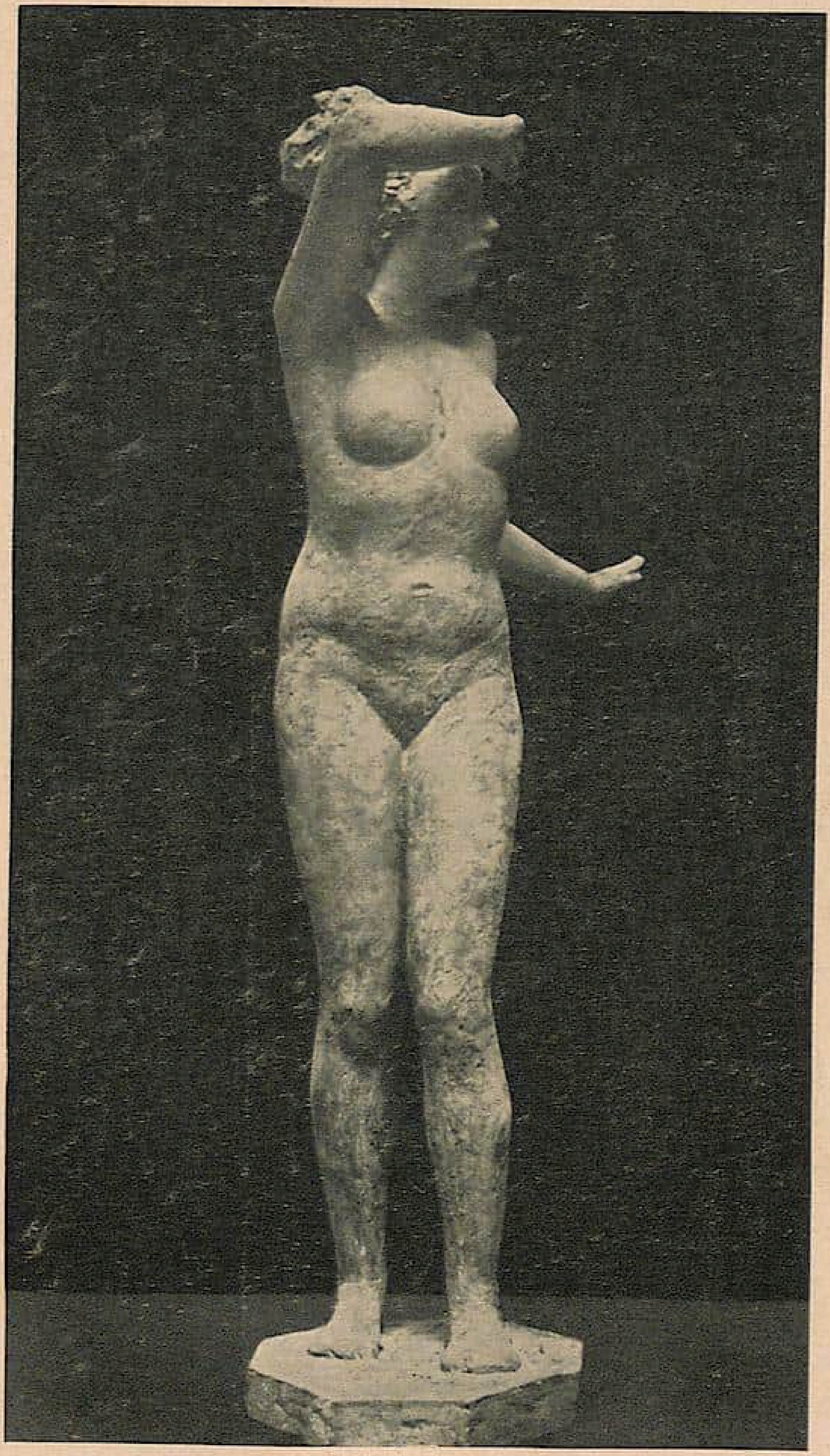


HERMANN HALLER MÄDCHEN MIT ERHOBENEN ARMEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stische räumliche Welt, in der seine Gestalten leben und atmen. Das plastische Werk steht außerhalb dieser illusionistischen räumlichen Welt, tatsächlich im empirischen Raume und lebt doch darin als ein ideales Raumgebilde für sich. Diese Isoliertheit der Plastik hat ihren Grund darin, daß sie nicht mehr wie früher mit einem idealen Raume, mit der Architektur, verbunden ist, in der sie lebte und atmete. Darum steht der moderne Bildhauer vor einer viel schwierigeren Aufgabe, seine Figur oder Gruppe nach seiner Idee und zugleich auch als ein räumliches Gebilde so zu gestalten, daß sie als eine Einheit für sich besteht. Denn auch die Verbundenheit mit einer die Zeit beherrschenden Idee und geistigen Welt fällt heute fort. Der Kontur eines plastischen Werkes bedeutet heute etwas ganz anderes als früher, er bedeutet einmal eine räumliche Abgrenzung gegen die Außenwelt und auch zugleich eine Begrenzung der inneren Formenwelt. Zwischen dieser und dem Kontur können stärkste Spannungen entstehen. Der Funktionsausdruck der Form sucht nicht selten diesen Ring zu sprengen. Innerhalb der nun für die Plastik gebotenen Beschränkung sucht der moderne Bildhauer nach der einen oder der anderen Seite hin seine Aufgabe zu erfüllen. In Hallers Kunst ist beides vorhanden, wenngleich das Neue darin sich mehr der tektonischen Seite zuneigt.

Es scheint, daß Hermann Haller ursprünglich ein anderes Ziel vor Augen hatte. Frühere Arbeiten von 1915 ab etwa, wie „Schutzflehende", vor allem die Bronzefigur einer Tänzerin, die Bronzestatue des Boxers Johnson und auch der „Abessynier" lassen erkennen, daß ihn damals die Modellierung der Körperformen, das organische Gefüge des Körpers, vor allem das Problem der Bewegung, Drehung und Biegungen um die Körperachse (Tänzerin) viel mehr beschäftigte. Das Gegenständliche in seiner vollen kubischen Erscheinung erschien ihm an sich schon als ein erstrebenswertes plastisches Ziel. In der Tat gibt so die Tänzerin in ihrer Kurbelbewegung als auch der Boxer in seiner bewegten Stellung die stärkste Anregung zur Erfassung der kubisch gestalteten Rundplastik. Sie durchstoßen in gewissem Sinne mit der aktiven Energie ihrer Bewegung den Raum. Das eigentliche Raumproblem der Skulptur, wonach die Statue in sich eine ideale Raumeinheit darstellt und in diesem Sinne sich behauptend dem empirischen Raume gegenübersteht, scheint von Haller damals noch nicht als zwingende Forderung anerkannt worden zu sein. In der „Justitia" genannten Figur allerdings kommt diese Anschauung

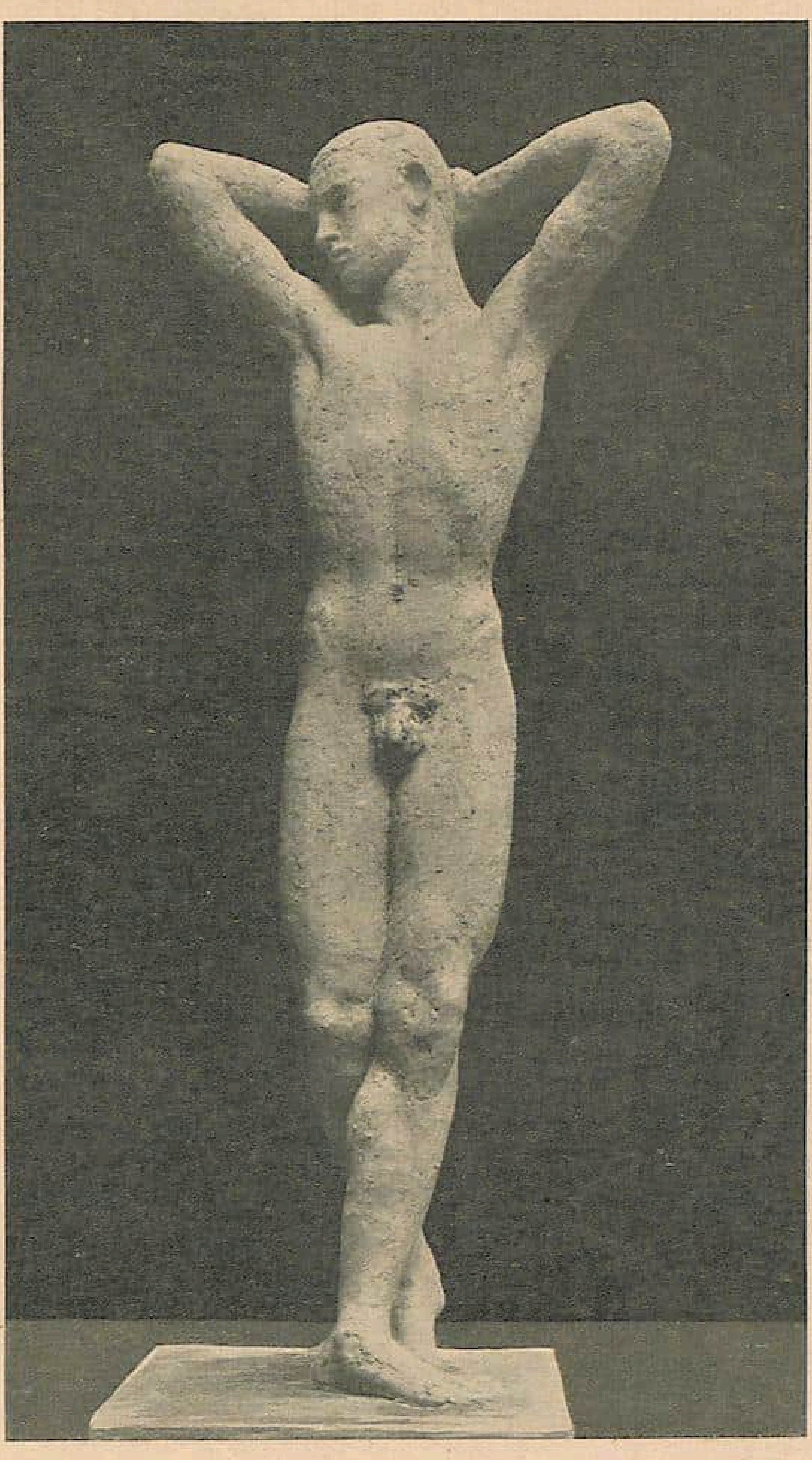


HERMANN HALLER STEHENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

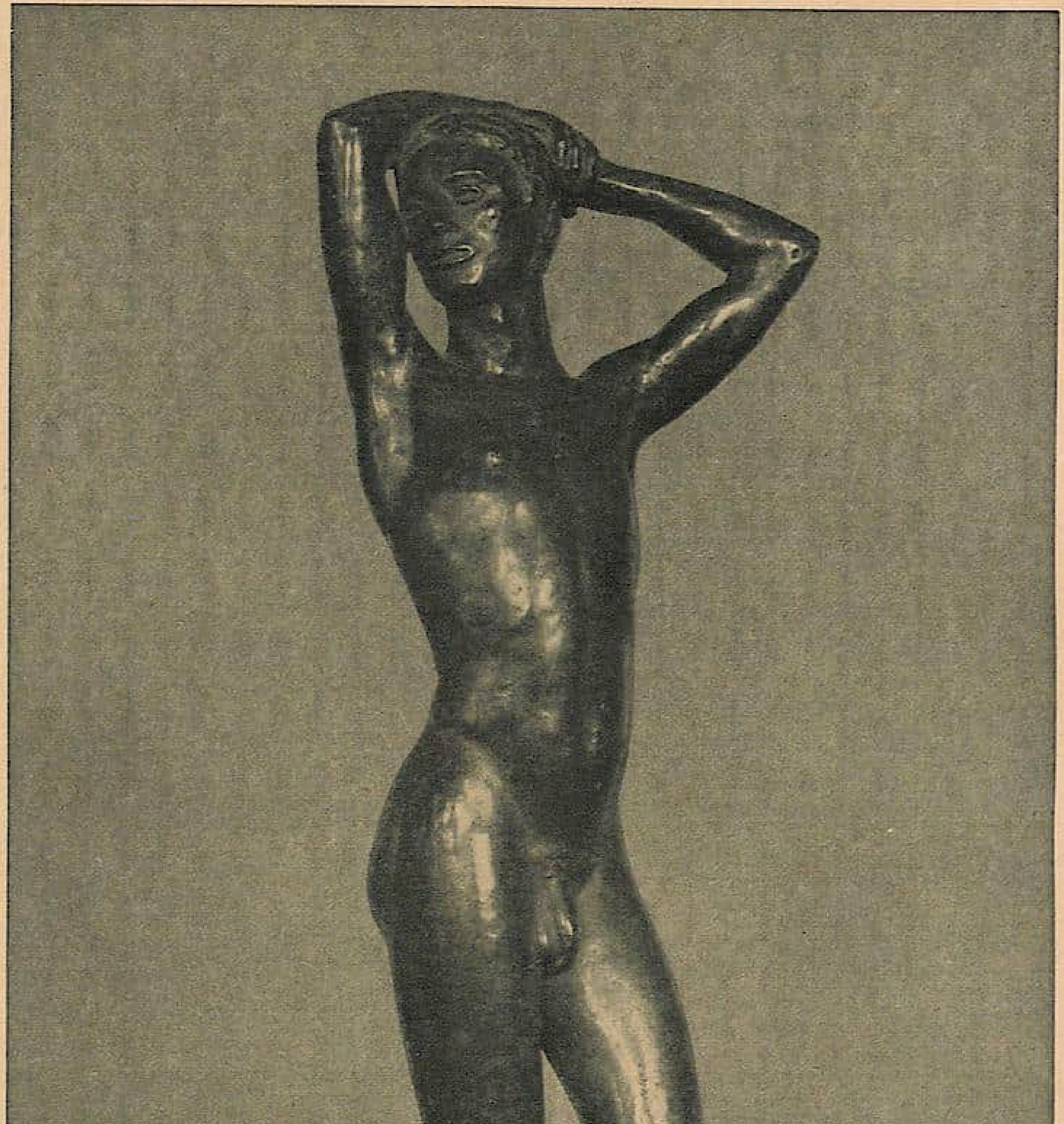
schon zur Geltung, um dann in den späteren Werken Hallers immer stärker und klarer hervorzutreten. Es ist dabei nötig, zu wissen, daß Haller, wenn er nicht mit bestimmter Absicht auf Bronze oder Stein hinarbeitet, bei seiner Plastik vom Modellieren ausgeht, daß seine Figuren durch die formende Hand gewissermaßen von Innen nach Außen gebildet werden, daher sie alle den Charakter modellierter Formgebung zur Schau tragen. Am augenfälligsten wird dies sichtbar bei seinen Improvisationen, die im Augenblick erfaßtes, intuitives Leben wiedergeben. So entstanden „Die Kniende" mit der ekstatischen Geste nach oben, die auf den Knien Zurückgesunkene, „Die Aufrechtstehende" mit den wie zum Gebet erhobenen Händen. Intensivstes Leben quillt in diesen Gestalten. Ihre bewegte, vibrierende Oberfläche, mit ihren Höhlungen, Tiefen, Buckeln, Kanten, Flächen, Rundungen, gibt lebendigste Bewegung, Atmen des Körpers und Geistes, der hier im Raume eingeschlossen ist. Auch das Gesicht seiner Figuren ist nichts anderes als eine solche Körper- und Geistoffenbarung in auf- und abklingenden Kurven, Linien, Strichen, physiognomischen Zeichen, die zusammen eben dieses Lebewesen ausmachen. Die Modellierung Hallers gewinnt ihren stärksten Ausdruck in der lebendigen Gestaltung der Innenformen, in der dadurch bewirkten Individualisierung der Gestalt. Man sehe nur daraufhin die verschiedenen weiblichen Körper an, wie z. B. „Die Stehende" mit der torsalen Drehung im Oberkörper, wie individuell dieser gebildet ist, und wiederum „Die „Stehende" mit den am Körper anliegenden Armen; dazu auch die junge Männerfigur und den „Stehenden Mann" mit den ausgespreizten Händen. In diesen „Stehenden" spricht aber auch vornehmlich etwas anderes mit — das tektonische Problem der stehenden Figur — der Statue überhaupt. Der Akzent liegt bei diesen Figuren auf der Beinstellung und in der Gleichgewichtshaltung der Körper. Haller beschäftigt sich hierin mit dem statuarischen Problem, wie es in der Plastik seit Jahrtausenden immer wieder aufgegriffen und variiert wird und sucht ihm eine neue Nuance, einen weiteren Akzent abzugewinnen.

Auch in der bewegten Figur mit ausgesprochener Körpergeste, wie in der weiblichen mit den am Hinterkopf gekreuzten Händen und der ähnlich komponierten männlichen, ist das Vorherrschende nicht allein mehr die Geste, der Funktionsausdruck eines bestimmten Körpergefühls, sondern zugleich auch das Hervorkehren des Tektonischen in Haltung und Aufbau.



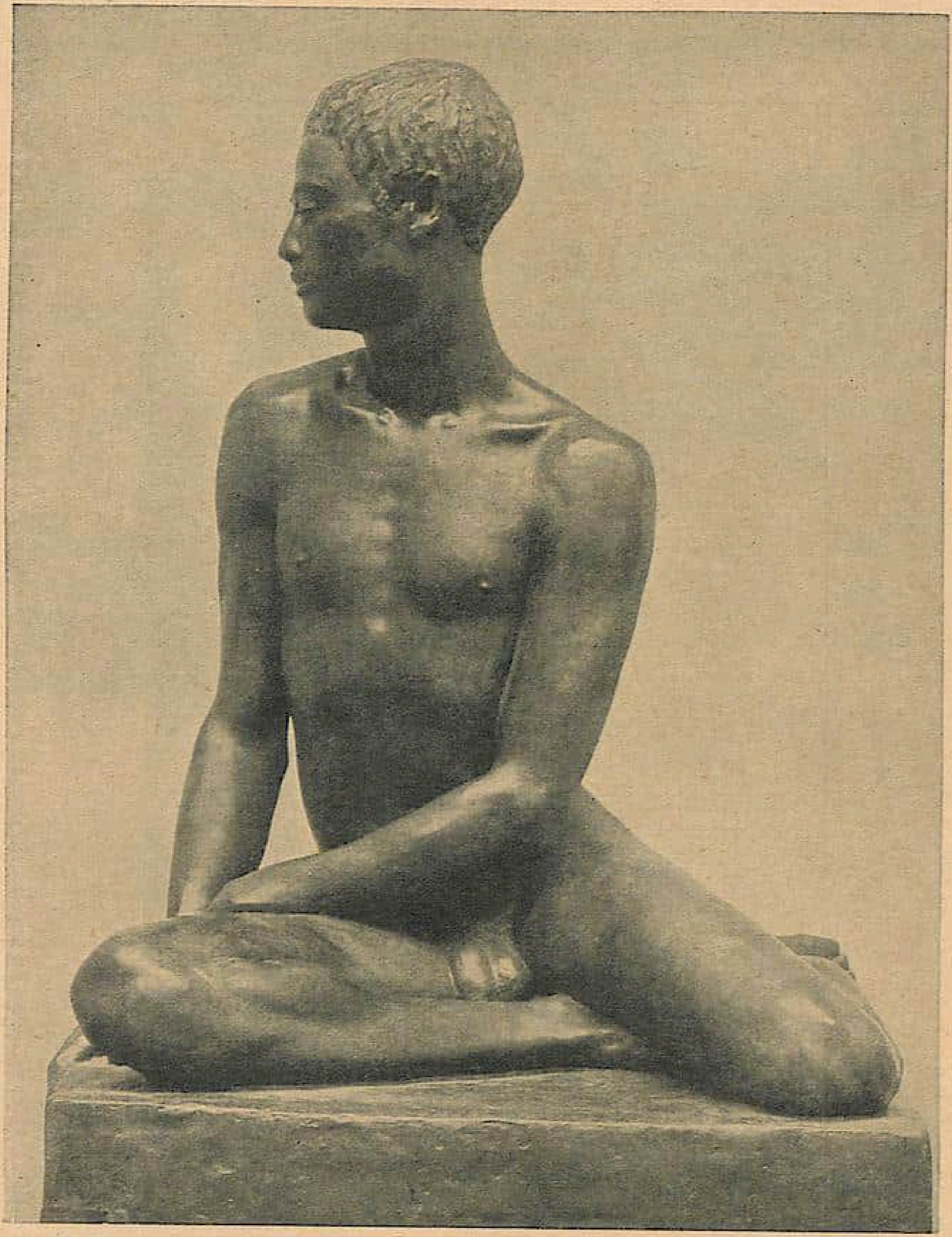
HERMANN HALLER JÜNGLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HALLER STEHENDER JÜNGLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

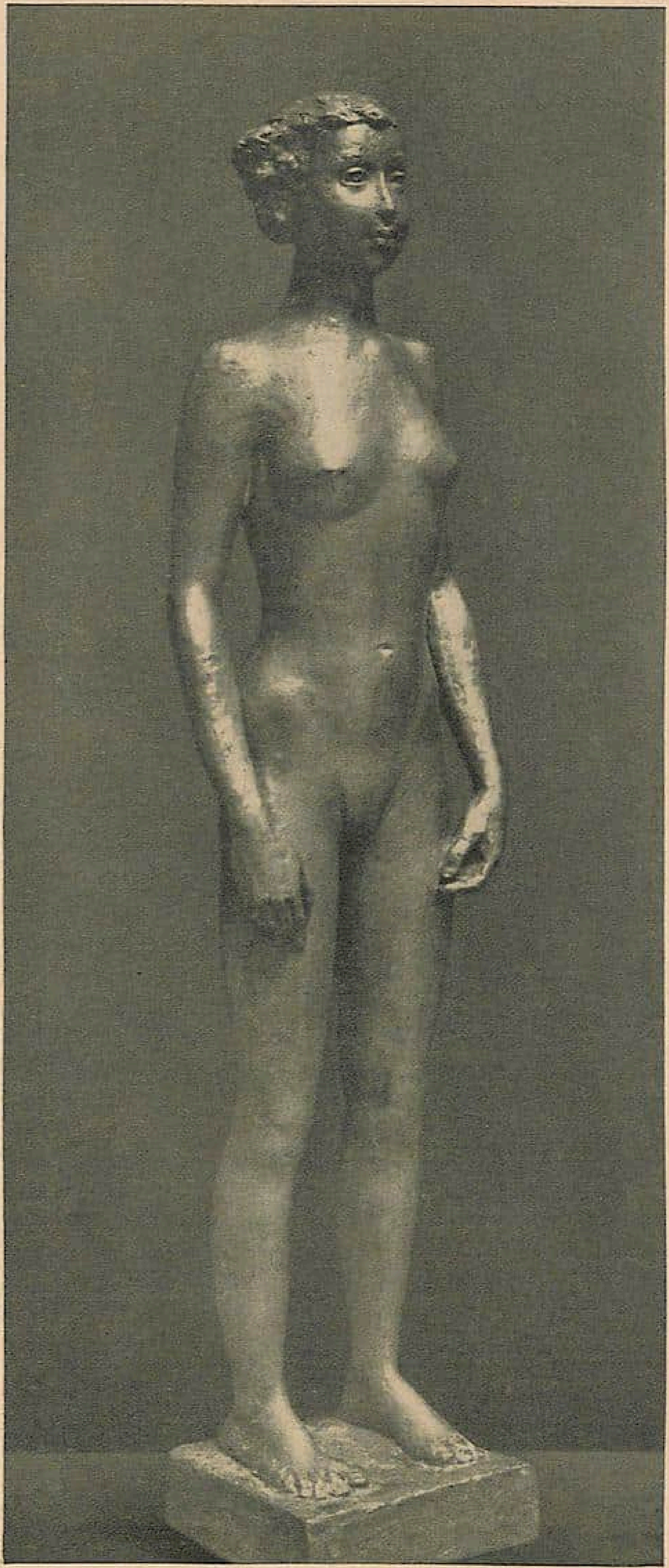


HERMANN HALLER — KAUERNDER JÜNGLING

Die Figur baut sich etappenweise auf und zwar in parallelen, miteinander korrespondierenden Punkten, Knie an Knie, Beckenwülste, Büste, Wangen, um zuletzt in den beiden ausgestreckten Ellenbogen zu giebeln. Noch stärker tritt diese Parallelität der Formen bei der sitzenden Figur in die Erscheinung mit den ausgespreizten Beinen und Ellenbogen. Was in früheren Arbeiten Hallers meist nur andeutungsweise und verborgen in der Erscheinung lag, tritt nunmehr in einer bestimmten bildnerischen Absicht ans Licht. Das Tektonische wird zur entscheidenden Konstante im bewegten Fluß der Formen, die mimische Geste erscheint von einem festen Gerüst getragen, alles plastische Leben ist eingefangen und gebändigt in die gebannte Form. Hallers Figuren erscheinen so wie Gefäße gedrängt voll Leben. Hierin scheint auch Hallers gegenwärtiges Ziel zu liegen: Das Tektonische der menschlichen Gestalt, oder wie Haller es nennt, die „architektonische Figur“, nicht in der Starrheit und Naivität der Primitiven, sondern als typischer Ausdruck gereiften plastischen Könnens und Vermögens.

A. H.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HALLER MÄDCHENFIGUR (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SULPIZ BOISSERÉE UND DIE KUNST

Während des Weltkrieges erschien im Jahre 1916, von vielen nicht beachtet, ein dickleibiger Band des unlängst verstorbenen rheinischen Kunsthistorikers Firmenich-Richartz, der die Sammlertätigkeit der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée umständlich und eingehend untersuchte und darstellte*). Zugrunde lag jenes von der Witwe, Mathilde Boisserée, geb. Rapp, 1862 herausgegebene Werk, das in zwei Bänden Briefe, Tagebuchaufzeichnungen (Bd. I), sowie den Briefwechsel mit Goethe (Bd. II) enthielt. Firmenich-Richartz teilt außerdem den Katalog der Boisserée-Galerie mit kritischen Anmerkungen, Auszüge aus S. Boisserées „Materialsammlung zu einer Geschichte der nordischen Malerei und Plastik" und, zusammenfassend „Mitteilungen über Gemälde alter Meister in Briefen, Urteile über Kunstdenkmäler in Italien" mit ebenfalls kritischen Anmerkungen und Literaturangaben mit.

Verwertet werden Tagebuchaufzeichnungen und Briefe, die von Mathilde Boisserée nicht oder nur unvollständig mitgeteilt worden sind.

Ohne irgendwie das Verdienst jenes Forschers schmälern zu wollen und auch nicht in der Absicht einer Kritik jenes nicht ganz leicht zu bewältigenden Werkes, das als „erster" Band nur Torso geblieben ist, wollen wir, von anderen Gesichtspunkten geleitet, im folgenden einige beachtenswerte Stellen aus dem ersten Bande der Mathilde Boisserée im Auszug mitteilen.

Alle wichtigen Daten aus dem Leben der Brüder, deren rastlosen Eifer, deren sicheren Blick für Qualität gerade München die herrlichsten alten deutschen und niederländischen Gemälde der Alten Pinakothek verdankt, werden als bekannt vorausgesetzt. Erinnert sei an die Freundschaft mit Friedrich Schlegel seit jener Pariser Reise 1803. Erinnert sei an den Besuch Goethes in Heidelberg, wo Goethe die seit 1810 dort befindliche Sammlung sah und hierbei ausrief: „Auch hier sind Götter." Bekanntlich siedelten die Brüder von Heidelberg nach Stuttgart über, wo Aussicht auf Erwerb der Sammlung durch den König bestand. Aber weder diese noch weitläufige, durch Schinkels Vermittlung mit Berlin geführte, Verhandlungen erzielten ein positives Ergebnis. Erst als unser Dillis die Bilder gesehen hatte und Ludwig I. auf sie aufmerksam gemacht hatte, entschied sich ihr Schicksal. Sie kamen 1827 auf Betreiben von Dillis zunächst nach Schleißheim, dann 1836 nach München.

Daß Sulpiz Boisserée es sich außerdem zur Lebensaufgabe gemacht hatte, den Kölner Dom in seiner ursprünglich geplanten Gestalt wiedererstehen zu lassen, welchem Ziele seine mit gewissenhaften Zeichnungen ausgestattete Beschreibung galt, ist gleichfalls bekannt genug, auch seine geschickte Art und Weise, wie er Goethe für dieses sein Lebensideal völlig zu gewinnen wußte. Nicht vergessen sei, daß S. Boisserée zugleich ein grundlegendes Werk über die alte deutsche Baukunst plante, sich auch mit schönem Erfolg um die Wiederbelebung der Glasmalerei bemühte und überall, was aus seinen „Mitteilungen über Gemälde alter Meister" mit besonderer Deutlichkeit hervorgeht, einen überraschend klaren, ja bisweilen intuitiven Blick als Kunstforscher, ja Kunsthistoriker besaß. Daß naturgemäß in der Bestimmung und Zuschreibung mancher seiner eigenen Gemälde einiger Wirrwarr herrscht, wie z. B. Roger v. d. Weyden stets mit Jan van Eyck verwechselt wird, Memling Hemling geschrieben wird und anderes mehr, war nach dem Stande der damaligen Forschung verzeihlich und vermag dem oben Gesagten keinerlei Abbruch zu tun.

An jene Zeit der schonungslosen Aufhebung von Klöstern, Räumung von Kirchen usw. läßt nun gleich eingangs folgende Stelle aus dem Fragment einer „Selbstbiographie" (1800—1808) denken. Boisserée erinnert an „einen jener glücklichen Zufälle, die im Menschenleben so oft entscheidend wirken" und erzählt: „Es geschah in den ersten Monaten nach unserer Rückkehr (von Paris nach Köln!), als wir mit Schlegel auf dem Neumarkt, dem größten Platz der Stadt, spazierten, daß wir einer Tragbahre mit allerlei Geräte begegneten, worunter sich auch ein altes Gemälde befand, auf dem die goldenen Scheine der Heiligen von ferne leuchteten. Das Gemälde, die Kreuztragung mit den weinenden Frauen und der Veronika (B. Bruyn?) darstellend, schien nicht ohne Vorzüge. Ich hatte es zuerst bemerkt und fragte nach dem Eigentümer, der wohnte in der Nähe, er wußte nicht, wo das große Bild zu lassen, und er war froh, es für den geforderten Preis loszuwerden. Nun hatten wir für die Unterbringung zu sorgen; um Aufsehen und Spottreden zu vermeiden, beschlossen wir, das verstaubte Altertum durch eine Hintertür in unser elter-

*) Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. I. Band. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Jena 1916.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

liches Haus zu fördern. Als wir dort anlangten, erschien durch ein eigenes Zusammentreffen unsere alte Großmutter an der Türe, und nachdem sie das Gemälde eine Weile betrachtet hatte, sagte sie zu dem etwas verschämten neuen Besitzer: „Da hast du ein bewegliches (rührendes) Bild gekauft, da hast du wohl daran getan.“ Das war im Jahre 1804, als Schlegel über die altkölnischen Malereien schrieb. Und als daneben, wie Boisserée betont, Arndts „Geist der Zeit“ die größte Wirkung auf ihn und die Freunde, darunter Bertram, machte! Die Beschäftigung aber mit den „Kunstaltertümern“ bot Trost und Erholung in Trübsalen: „Ein großer Reiz lag schon darin, den Kunstwert oder überhaupt nur die Merkwürdigkeit eines Gemäldes durch die Kruste hundertjährigen Schmutzes hindurch zu erkennen. Und wie freuten wir uns, wenn wir dann unter der reinigenden Hand des Restaurators irgendeinen Kopf oder ein Stück eines schönen blauen, roten oder grünen Gewandes . . . . . aus dem dunklen Überzug von Kerzendampf und anderem Dunst hervortreten sahen. Wie oft ergriffen wir selbst den Schwamm, um uns diesen Genuß schon vorläufig zu verschaffen... (sic!) ...

Betrüblich ist, was von alten Wandmalereien berichtet wird, die man beim Niederlegen von Kirchen sehr oft sah: „Man untergrub zu diesem Zweck ein paar Pfeiler, stützte dieselben mit hölzernen Streben, zündete dann die Hölzer an und im Augenblick, wo die Pfeiler zusammenbrachen, sahen wir die Kalkdecke von den Wänden und Gewölben sich loslösen, unter welcher die bemalten Flächen wie in einem Blitz hervortraten, um dann für immer zu verschwinden. Es ergab sich oft auch, daß durch die Erschütterung zugleich die Kalkdecke, die die alten Bilder bedeckt hatte, von den anstoßenden Teilen des Gebäudes herabfiel . . . Die Wandgemälde, die auf diese seltsame, traurige Weise uns vor die Augen kamen, bestanden meist aus einzelnen Figuren auf einfarbig roten, blauen oder teppichartigen Feldern; diese Abteilungen folgten in mehreren Reihen übereinander, die Figuren schienen am häufigsten nicht überlebensgroß, selten waren sie in einer Gruppe oder zu einer Handlung vereinigt.“

Um Goethe, der später Stefan Lochners kölnisches Dombild die „Achse der niederrheinischen Kunstgeschichte“ nennt, für seine Bestrebungen zu gewinnen, läßt er ihm 1808 in Karlsbad durch Schlegel „Moslers Zeichnungen altdeutscher Gemälde“ empfehlen, wobei ihm Schlegel „franchement“ sagte, „es hätten einige aus der Vorliebe für die alte Malerei eine Art Sekte und Phantasterei gemacht, das sey hier gar nicht der Fall, sie (Schlegel und die Boisserée) wollten nur der Vergessenheit entreißen, was ohne allen Zweifel in hohem Grade merkwürdig und zum Teil gewiß auch künstlerisch vortrefflich sei“. In Köln hatte Sulpiz 1810 die Freude, daß das Dombild aus „seiner dunklen Gefangenschaft von der ehemaligen Rentkammer befreit und nach dem Dom getragen wurde“.

1811 besucht Sulpiz Goethe in Weimar. Hier einiges aus dem Bericht über diesen ersten Besuch: „Ich komme eben von Goethe, der mich recht steif und kalt empfing, ich ließ mich nicht irremachen und war wieder gebunden und nicht untertänig. Der alte Herr ließ mich eine Weile warten, dann kam er mit gepudertem Kopf, seine Ordensbänder am Rock; die Anrede war so steif vornehm als möglich. Ich brachte ihm eine Menge Grüße: „recht schön“, sagte er. Wir kamen gleich auf die Zeichnungen (zum Kölner Dom), das Kupferstichwesen, die Schwierigkeiten, den Verlag mit Cotta und alle die äußeren Dinge. Ja, ja, schön, schön, hem, hem. Darauf kamen wir an das Werk selbst, das Schicksal der alten Kunst und ihre Geschichte. Ich hatte mir einmal vorgenommen, der Vornehmigkeit ebenso vornehm zu begegnen, sprach von der hohen Schönheit und Vortrefflichkeit der Kunst im Dom so karg als möglich, verwies ihn darauf, daß er sich durch die Zeichnungen ja selbst davon überzeugt haben würde, — er machte bei allem ein Gesicht, als wenn er mich fressen wollte. Erst als wir von der alten Malerei sprachen, thaute er etwas auf . . . . . ich war in allen Stücken so billig wie du mich kennst, aber auch so bestimmt und frei wie möglich und ließ mich gar nicht irremachen durch seine Stummheit oder sein Ja, ja, schön, merkwürdig . . . . Endlich war von (Graf) Reinhard die Rede, das Gespräch führte zu unserem gemeinschaftlichen Besitz vom Apollinarisberg, von seinen Verhältnissen zur Regierung, zu seiner Frau, so daß ziemlich das Wesentlichste berührt wurde, das machte den alten Herrn freundlicher, das Lächeln wurde häufiger, er lud mich auf morgen zu Tisch . . . . . Ich kündigte ihm Cornelius' Zeichnungen an (zum Faust), das gefiel ihm, ich schickte sie ihm nach Tisch . . . . . es kam ein anderer Besuch, er gab mir einen oder zwei Finger, recht weiß ich es nicht mehr, aber ich denke, wir werden es bald zur ganzen Hand bringen. Als ich durchs Vorzimmer ging, sah ich ein kleines, dünnes, schwarz gekleidetes Herrchen in seidenen Strümpfen (Kapellmeister Baron Oliva) mit ganz gebücktem Rücken zu ihm hinein wandeln, da wird er wohl seine Vornehmigkeit haben brauchen können. Ist es ein Wun-

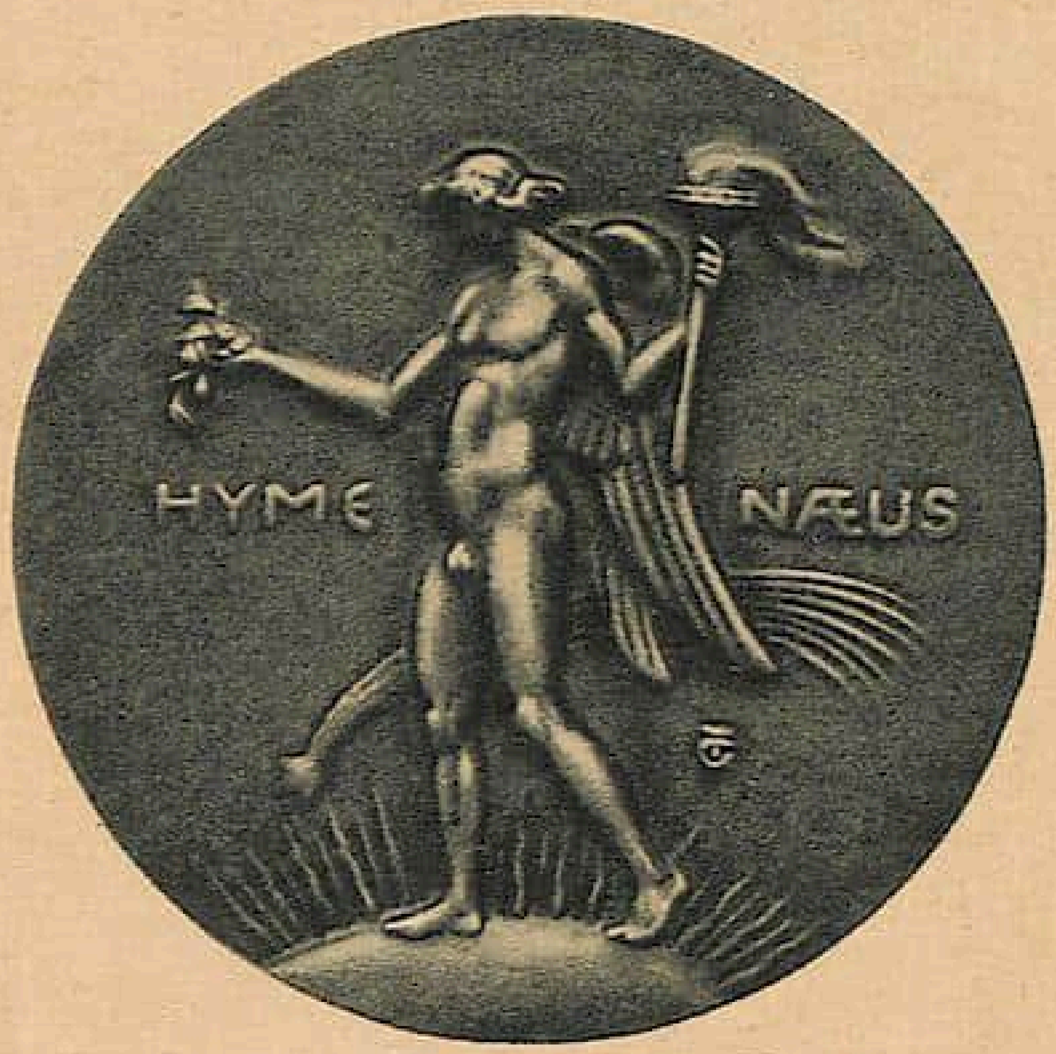
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der, wenn ein Mensch, der sein ganzes Leben hindurch von Schmeichlern und Bewunderern umringt und von klein und groß wie ein Stern erster Größe angestaunt und gepriesen wird, am Ende auf solche hoffärtige Sprünge kommt, die aber auch gleich aufhören, sobald ihm jemand gegenübersteht, der zwar das eminente Verdienst hochachtet, seinem eigenen Wert aber nicht alles vergibt."

Drei Tage später: „Mit dem alten Herrn geht mir's vortrefflich, bekam ich auch den ersten Tag nur einen Finger, den andern hatte ich schon den ganzen Arm. Vorgestern, als ich eintrat, hatte er die Zeichnungen von Cornelius vor sich. Da sehen Sie einmal Meyer (der „Kunst-Meyer"), sagte er zu diesem, der auch hereinkam, die alten Zeiten stehen leibhaftig wieder auf. Der alte kritische Fuchs murmelte — ganz wie Tieck ihn nachmacht, ohne die geringste Übertreibung — konnte aber den Tadel über das auch angenommene Fehlerhafte in der altdeutschen Zeichnung nicht verbeißen. Goethe gab das zu, ließ es aber als ganz unbedeutend liegen und lobte mehr, als ich erwartet hatte. Sogar der Blocksberg gefiel ihm; die Bewegung des Arms, wo Faust ihn dem Gretchen bietet und die Szene in Auerbachs Keller nannte er besonders gute Einfälle. Vor der Technik hatte Meyer alle Achtung, freute sich, daß der junge Mann sich so heraufgearbeitet habe.... (Im weiteren Verlauf kommen sie auf Runges „Tageszeiten" zu sprechen, über die Goethe die bekannten Äußerungen machte.) An anderer Stelle heißt es (in einem Brief an Bertram): „Alle Einwendungen des Alten gegen die eigene vaterländische Erfindung (sic!) der gotischen Baukunst verstummen und alles, was er wegen dem Straßburger Münster zu sagen hatte, ließ er bald fallen. Er brummte am Dienstag, als ich bei ihm mit den Zeichnungen allein war, wirklich zuweilen wie ein angeschossener Bär, man sah, wie er in sich kämpfte und mit sich zu Gericht ging, so Großes je verkannt zu haben ..... Am Mittwoch fand ich ihn morgens im Garten, wir sprachen über Cornelius, er hatte ihm geschrieben und ihn recht gelobt, ihm aber zu verstehen gegeben, daß er bei alldeutschem Geist, Tracht usw. mehr Freiheit in der Behandlung selber wünsche und hatte ihn an Dürers Gebetbuch verwiesen .... Nachmittags nach Tisch saßen wir allein, er lobte recht mit aller Wärme und allem Gewicht meine Arbeit. Ich hatte das erhebende Gefühl des Siegs einer großen schönen Sache, über die Vorurteile eines der geistreichsten Menschen, mit dem ich in diesen Tagen recht eigentlich einen Kampf hatte bestehen müssen ..... ich gewann hauptsächlich dadurch, daß ich rein die Sache wirken ließ und immer nur auf die Gelegenheit bedacht war, wenn ich sie am besten wirken lassen konnte, er äußerte sich auch ganz demgemäß über das Werk..... Ich sprach wie eben meine Stimmung mir es eingab, ich weiß nicht, wie ich die Worte setzte, sie mußten meine Bewegung kundgeben, denn der Alte wurde ganz gerührt davon, drückte mir die Hand und fiel mir um den Hals, das Wasser stand ihm in den Augen."

Als dann Goethe im Jahre 1814 die Boisserées endlich selbst aufgesucht und die Bilder besichtigt hatte, schreibt Sulpiz an Frau von Hellwig, die nach den Bildern gezeichnet hatte u. a.: „Seitdem nun selbst der alte Heidenkönig dem deutschen Christkind hat huldigen müssen, sind wir gar voll des süßen Übermuts, daß dieser Berg aber zum Tal gekommen ist, haben wir mit den schönen Zeichnungen von Ihnen und Ihrer Schwester Luise zu danken, er war davon ganz entzückt, nur mit Strafreden müssen Sie ihn hart angegangen haben, denn darob vernahmen wir oft fernes Donnern und lagerten sich, mit Frau von Staël zu reden, häufig Gewölke an seinem Fuß, während das Haupt, unerschütterlich ruhig und heiter, immer Beifall zollte den erfreulichen Dingen, die er von Ihnen gesehen. Was jedoch die Bilder selber für einen Eindruck auf unseren Freund gemacht haben, ist unsagbar und was er darüber geäußert, wäre heute zu weitläufig, einstweilen mögen Sie nur wissen, daß er den Meister Eyck jetzt immer im Munde führt und Hemmeling und Meister Schonel hoch leben läßt; so nennen wir nämlich seit einer diesjährigen Reise nach Brabant mit Bestimmtheit den Maler vom Tod der Maria."

H. Nasse



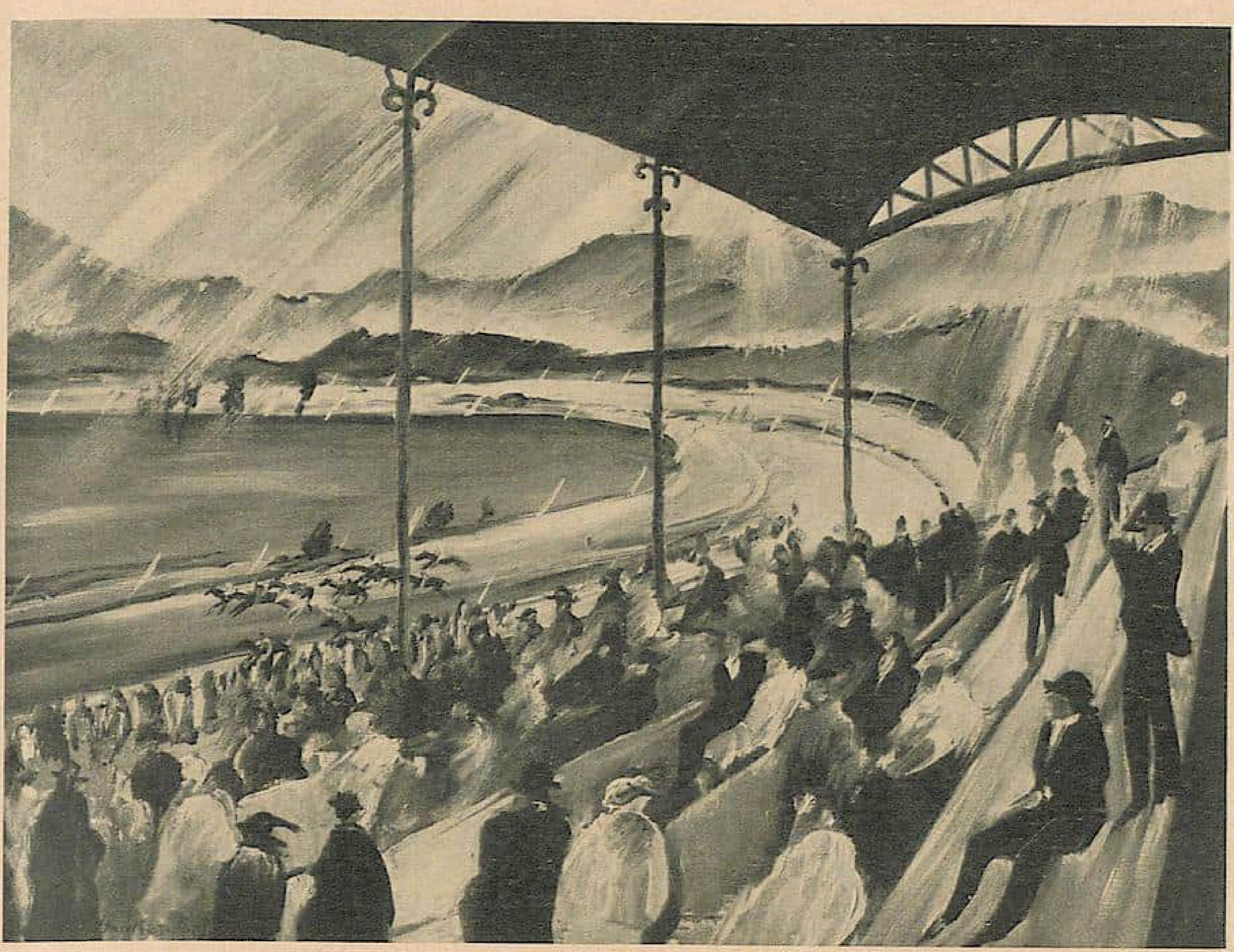
TH. v. GOSEN HOCHZEITSMEDAILLE

(Ein zweiter Teil folgt)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ HECKENDORF DOPPELBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ HECKENDORF RENNBAHN

ZU DEN BILDERN FRANZ HECKENDORFS

Die diesjährige Ausstellung der Neuen Secession hat aufs deutlichste gezeigt, daß nunmehr auch in der mit dem Schlagwort „Expressionismus“ nicht ganz glücklich gekennzeichneten, schon nicht mehr „jüngsten“ Kunstrichtung die Extreme sich ausgeglichen haben und die hochgehenden Wellen der Erregung und des Kampfes sich geglättet haben, womit durchaus nicht gesagt sein soll, daß hierin etwa „Alterserscheinungen“ zu erblicken seien. Aber vielleicht darf man diesen expressionistischen Stil, der in seinem besten, innersten Kern allen Zeiten angehört, schon der Geschichte zurechnen und von ihm mit aller Ruhe und Objektivität sprechen, ohne Protestkundgebungen zu befürchten, wie dieser Stil selbst jedenfalls schon längst kein Protest mehr ist und keine Gefahr, es sei denn die der Manier.

Franz Heckendorf, 1888 geboren, scheint mit seinem Schaffen Anerkennung zu finden. Auch er liebt die reinen einfachen Farben und deren symbolische Ausdruckskraft. Auch er sieht, wie jene Modernen insgesamt, im Weltbild mehr als den farbigen Abglanz nur der Dinge. Auch er bedient sich in seinen Gemälden und Lithographien der eindringlichen Sprache der Symbole und Zeichen, farbig schimmernder Stenogramme, mittels derer er das Wesentliche eines Bildnisses, das Charakteristische einer Landschaft auf die Fläche bannt. Er zeigt, wie man ganz unnaturalistisch, dennoch von der Natur ausgehend, sie zu vergeistigen vermag, wie man in fast schlichter psychologischer Methode dem Kern der Dinge auf den Leib zu rücken vermag und an die Stelle des zufällig Individuellen das Typische zu bringen weiß. Um die Entdeckung der Seele nicht nur im Menschen, sondern auch in der Landschaft ist es ihm zu tun, in ihr läßt er den Beschauer lesen, ihr Innerstes versucht er ihm bloßzulegen. Farben und Formen

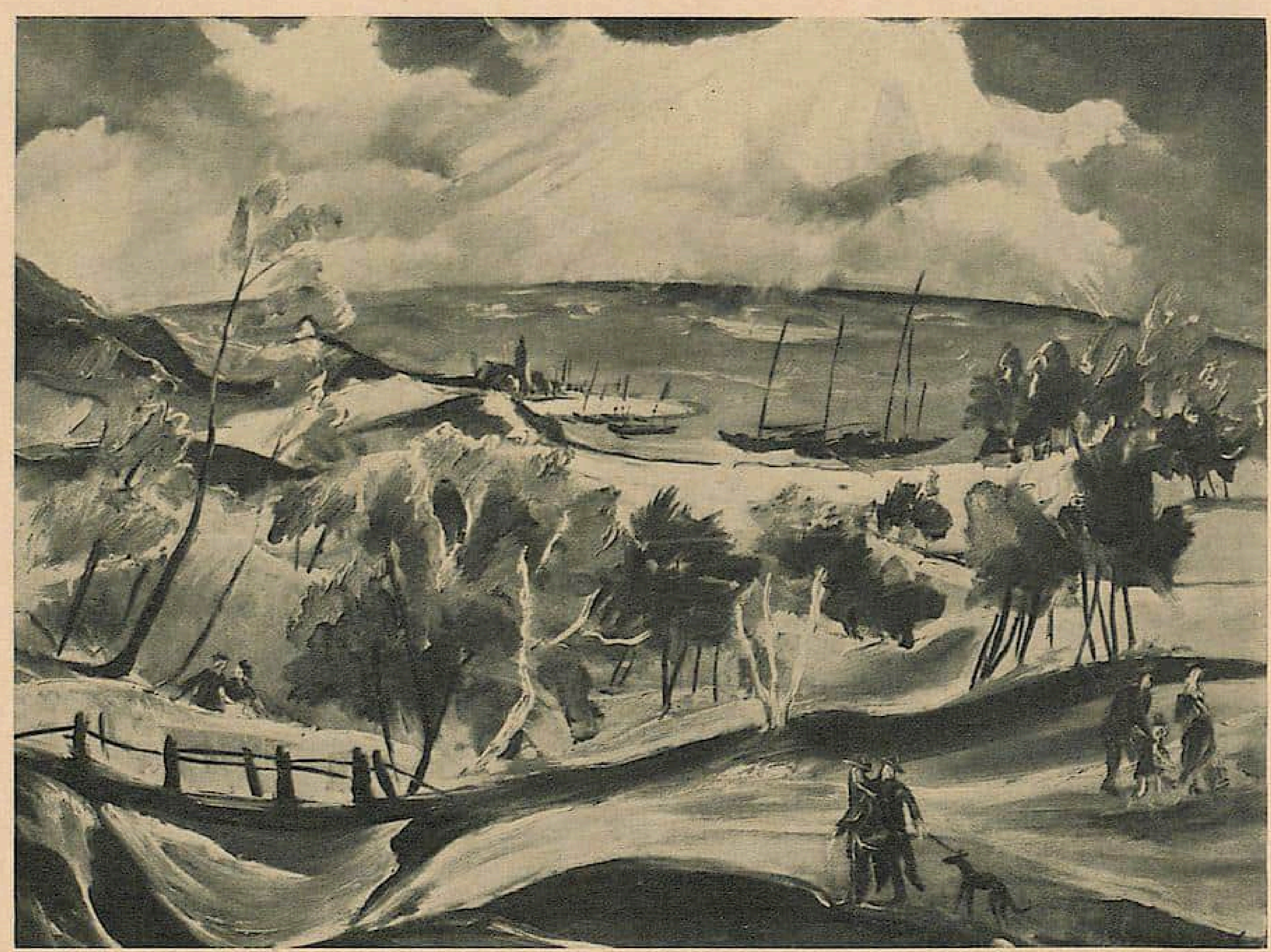
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ HECKENDORF — KLOSTER AUF DER STRASSE NACH BAGDAD

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ HECKENDORF — RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ HECKENDORF — KÜSTENLANDSCHAFT

dienen der Symbolik, jede Komposition wird rhythmisch nach eigenen, aber nachfühlbaren Gesetzen abgewogen und mittels betonter Konturen fest in der Fläche verankert, mit allen Einzelheiten untereinander und zugleich auch an die Fläche gebunden. Denn trotz stark, mitunter grell aufleuchtender Farbigkeit und Farbkontraste ist die Bildform durchaus flächig gehalten, wird der Raum nur durch lineare Mittel, durch Überschneidungen und abgestufte Kulissen gebildet. Auch Heckendorf scheint, wie so mancher, dem Impressionismus viel zu verdanken, um, täuschen wir uns nicht, in glücklicher Verschmelzung beider Stile sein Bestes zu geben. Im Landschaftlichen vorzüglich äußert sich seine Begabung, die überall von allerstärkster Phantasie Zeugnis gibt, die eine seltene Kraft besitzt, uns in das Wesentliche eines bestimmten Landschaftstyps hineinzuversenken.

Solche Landschaften sprühen von Farbigkeit. Es ist schicksalhafte Selbstverständlichkeit, daß unseren Künstler der Weltkrieg in ferne Gegenden führte, die, wie im Balkan und im Orient, jedem Nordländer vor allem das Erlebnis der Farbe, des Lichtes und der Sonne bedeuten. Wie kam dieser Orient seiner Farben-, ja Sonnenfreudigkeit entgegen! So auch sieht unser Maler und nicht anders sehr bald die eigene deutsche Heimat und weiß nunmehr auch dem schlichtesten und bekanntesten, ja banalsten Erdenwinkel ein Stück Kosmos und ein Stück Weltgeist mitzuteilen. Ein brennendes, sengendes Gelb steht etwa gegen ein verdämmerndes Blau, ein Himmel spannt sich über Häuser und Berge, der in seiner Farbenskala die Farben jener rhythmisch, nicht nur dekorativ begleitet. Trotz aller tektonischen Klarheit im Gefüge des Bildaufbaus erhalten solche Landschaften eine fast zur Ekstase gesteigerte visionäre Kraft und eine gewisse verträumte Romantik. Das unbestreitbare Temperament des Künstlers sorgt dafür, daß in allen Bildern eine fühlbare Lebendigkeit, eine prikkelnde Geistigkeit herrscht. In den Bildnissen ist es nicht die Bildnistreue, die unbedingte schlagende Ähnlichkeit, die wirken soll. Aber aus einer Geste, aus einer Bewegung vermag man die dargestellte Persönlichkeit unzweideutig zu erkennen und auch die Farbengebung trägt ihrem besonderen Charakter Rechnung. N.

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ HECKENDORF — ORIENTALISCHE FLUSSLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

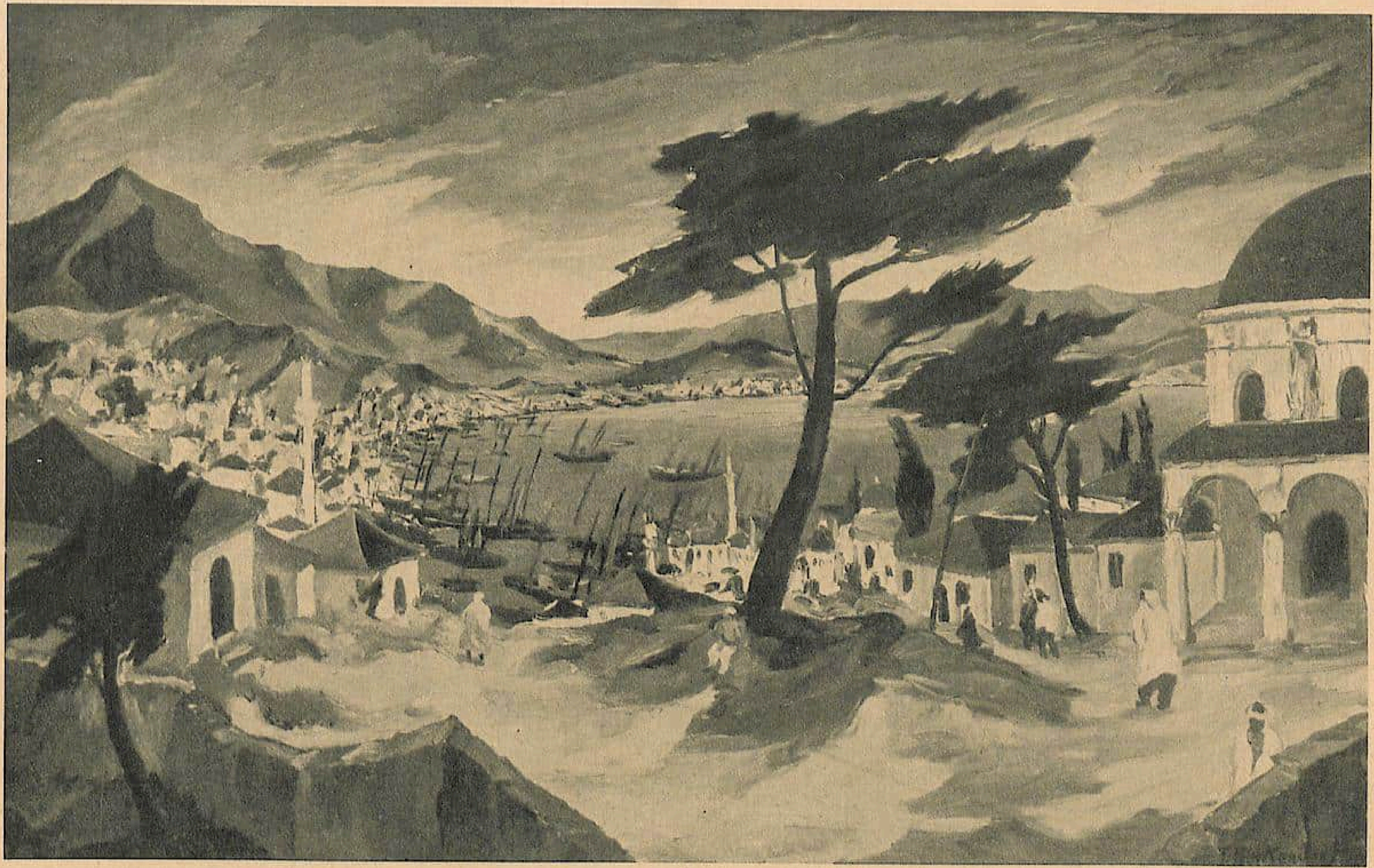
VORSATZ DES MALERS

Von Philipp Otto Runge

Die Kunstausstellung in Weimar und das ganze Verfahren dort nimmt nachgerade einen ganz falschen Weg, auf welchem es unmöglich ist, irgend etwas Gutes zu bewirken. Die Aufgabe des Achills auf Skyros, wie sie sie da gaben, ist etwas Unerreichbares, die Motive, die so verwickelt sind, alle anschaulich zu machen in einem Moment, ist etwas, das bei der Römischen Schule wohl bisweilen erreicht worden, aber wo das Sujet nicht ein aufgegebenes war. Hoffmanns Komposition ist ein Schwall von Figuren und verliert sich ungeheuer in Nebensachen, wodurch das Ganze nur mehr verwirrt wird; die Herren sind durch die Ausführung vielleicht bestochen worden. Das Zerspringen der Perlenschnur ist nichts Charakteristisches von dem Achill, und nur eine Rarität in der Komposition. — Der Achill und Skamander, samt den Sachen, wie das nach und nach zur Vollendung gebracht werden soll, ist doch am Ende ein vergeblicher Wunsch; wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen, und warum uns bemühen, etwas Mittelmäßiges zu liefern? — Die neue Aufgabe „läßt viel Empfindung und Symbolisches zu"; nun können wir sitzen, gehen und empfinden, das heißt uns: beim verkehrten Ende anfangen. — Der Tiresias ist „eine neue Entdeckung in der Komposition", — ja die Leute jagen nach Sujets, als wenn die Kunst darin stäke, oder als wenn sie nichts Lebendiges in sich hätten. Muß denn so etwas von außen kommen? Haben nicht alle Künstler, die noch ein schönes Kunstwerk hervorbrachten, erst ein Gefühl gehabt? Haben sie sich zu dem Gefühl nicht das passende Sujet gewählt?

Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wieder gekommen ist, die einmal da war; wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen? In der ägyptischen Kunst sehen wir das Harte, Eiserne und Rohe des Menschengeschlechts. Die Griechen empfanden ihre Religion und sie lösete sich in Kunstwerke auf. Michelangelo war der höchste Punkt in der Komposition, das Jüngste Gericht ist der Grenzstein der historischen Komposition, schon Raffael hat sehr vieles nicht rein historisch Komponiertes geliefert, die Madonna in Dresden ist offenbar nur eine Empfindung, die er durch die so wohl bekannten Gestalten ausgedrückt hat, nach ihm ist eigentlich nichts Historisches mehr entstanden, alle schönen Kompositionen neigen sich zur Landschaft hin, — die Aurora von Guido; es hat noch keinen Landschafter gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte, der Allegorien und deutliche schöne Gedanken in eine Landschaft gebracht hätte. Wer sieht nicht Geister auf den Wolken beim Untergang der Sonne? Wem schweben nicht die deutlichsten Gedanken vor die Seele? Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme? Kann ich den fliehenden Mond nicht ebenso festhalten wie eine fliehende Gestalt, die einen Gedanken bei mir erweckt, und wird jenes nicht ebenso ein Kunstwerk? Und welcher Künstler, der dieses in sich fühlt, den die Natur, die wir nur noch in uns selbst, in unserer Liebe, und an dem Himmel, rein sehen, erweckt, wird nicht nach dem rechten Gegenstande greifen, um diese Empfindung an den Tag zu legen? wie könnte ihm da der Gegenstand mangeln? Solch ein Gefühl muß also dem Gegenstande noch vorausgehen; wie ungereimt also eine Aufgabe? — Wie können wir nur denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten aufs Höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zugrunde gingen; die neueren Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die katholische Religion zugrunde ging: bei uns geht wieder etwas zugrunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprangen, die Abstraktionen gehen zugrunde, alles ist luftiger und leichter als das Bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen! Sie greifen falsch wieder zur Historie und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will

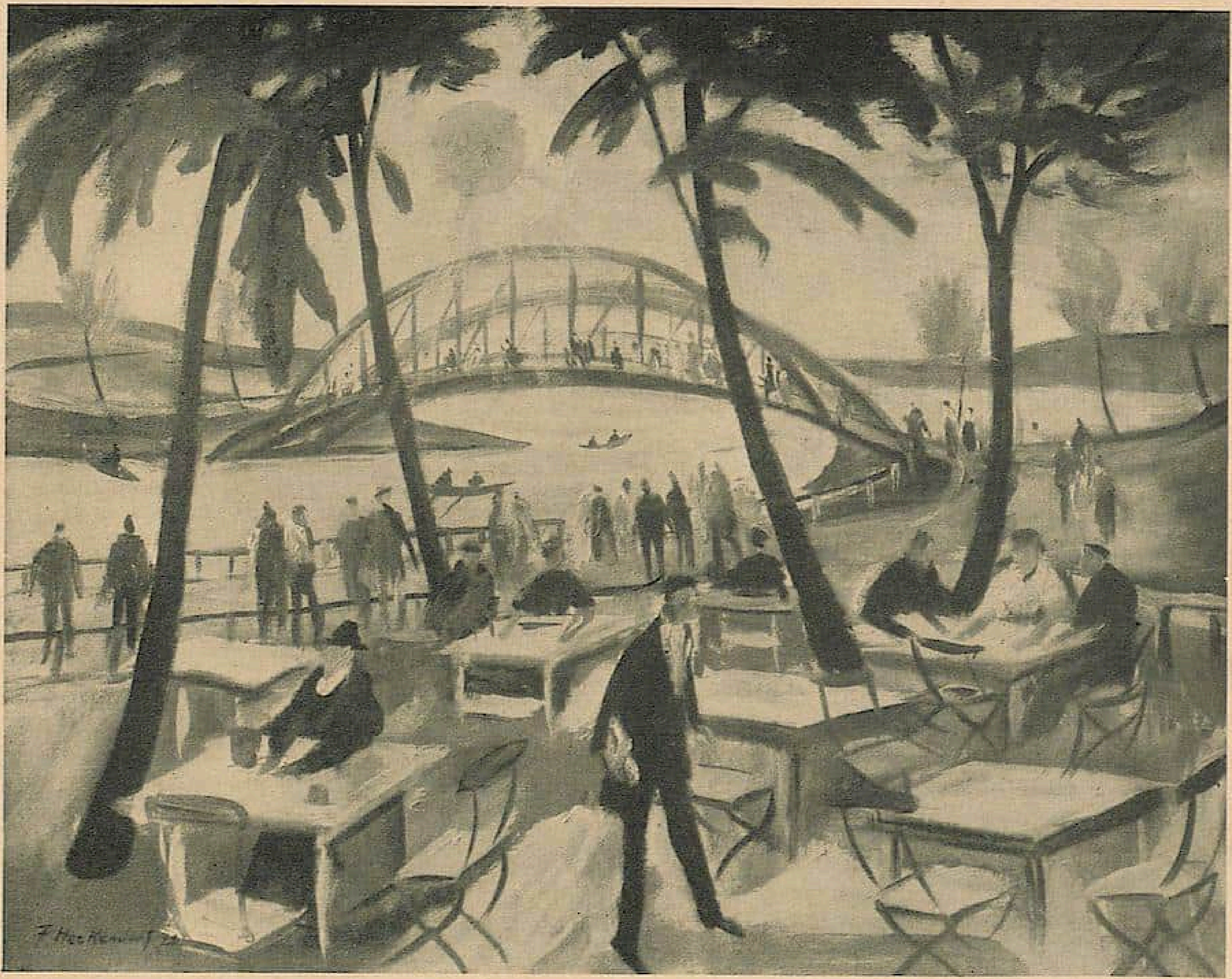
SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ HECKENDORF

LANDSCHAFT AM BOSPORUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ HECKENDORF — BRÜCKE BEI GELTOW

ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen; kein gemeiner Gedanke soll in unsere Seele kommen; wer das Schöne und das Gute mit inniger Liebe in sich festhält, der erlangt immer doch einen schönen Punkt. Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen. Im Februar 1802 (Dresden)

GEDANKEN ÜBER KUNST

Ich komme immer mehr zu der Überzeugung, daß alle Malerei, da sie auf Anschauen der in der eigenen Natur sich spiegelnden Außenwelt beruht, kontemplativ sein muß. Darum entstanden im Mittelalter so große Werke der Malerei, so seelisch reich, weil der Hang zu kontemplativ sich versenkender Betrachtung so vielen Gemütern mitten unter den stürmischen Bewegungen der tatenreichen Zeit eigen war. Es war derselbe Hang, der Unzählige in die Stille der Klöster und Wälder zog. Max Liebermann

„Jede neue Kunstströmung schafft eine neue Form. Aber die neue Form muß auch die Kraft in sich haben, eine neue Kunst zu erzeugen; denn, wie Kant sagt, es kann auch originalen Unsinn geben."
(Aus einer Eröffnungsrede) Max Liebermann

„...... So wenig als einer Rechenschaft geben kann, woher er eine rauhe oder liebliche Stimme habe, so wenig kann ich dir sagen, warum die Bilder unter meiner Hand gerade eine solche und keine andere Gestalt annehmen." Raffael

„Der Künstlergeist soll, wie ich meine, nur ein brauchbares Werkzeug sein, die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung wiederzugebären. Ist er aber aus innerem Instinkte, und aus überflüssiger, wilder und üppiger Kraft, ewig für sich in unruhiger Arbeit, so ist er nicht immer ein geschicktes Werkzeug, — vielmehr möchte man dann ihn selber eine Art von Kunstwerk der Schöpfung nennen.

In dem tobenden und schäumenden Meere spiegelt sich der Himmel nicht; — der klare Fluß ist es, worin Bäume und Felsen und die ziehenden Wolken und alle Gestirne des Firmamentes sich wohlgefällig beschauen."
(Aus den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM STRANG — BILDNIS DES RADIERERS ALPHONS LEGROS

WILLIAM-STRANG-ERINNERUNGEN

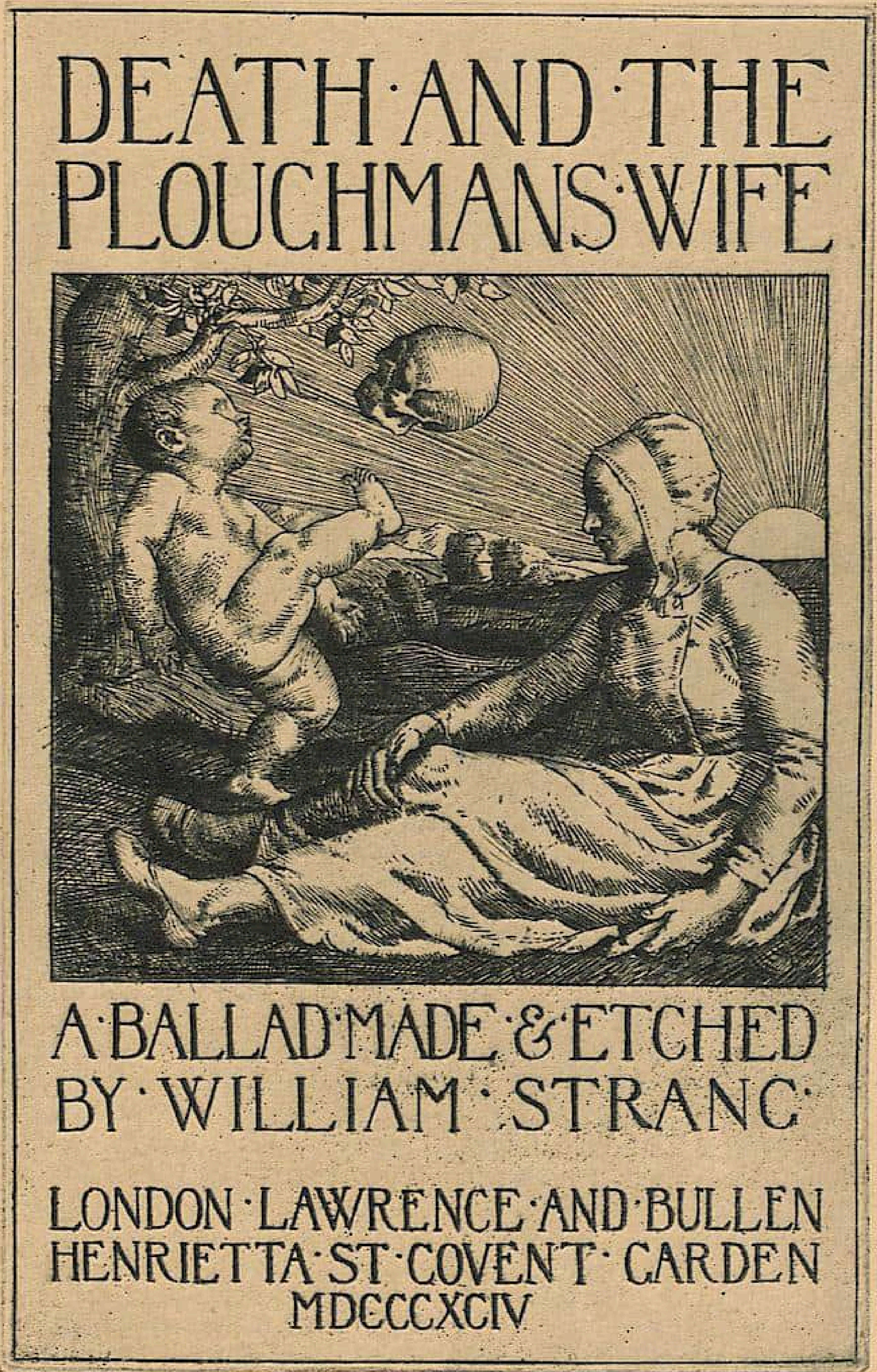
Im Jahre 1881 veranstaltete die Berliner Nationalgalerie eine Schwarzweiß-Ausstellung, durch die, namentlich infolge der Ankäufe eben dieses Instituts, an englischen Radierern Haden, Whistler und Herkomer bei uns einigermaßen bekannt wurden. Es ist bezeichnend für die Zeit, daß der Letztgenannte einige Jahre später mit einer Dame in Weiß (Miß Grant) und dem Gegenstück, der Dame in Schwarz, — diesen zwei Blendern, — alsbald allein als Hauptvertreter englischer Graphik auf Jahre hinaus in unserem Bewußtsein wach blieb.

Der erste englische Graphiker, der darauf eine Rolle bei uns gespielt hat, ist wohl William Strang gewesen.

In der Märznummer des 1891er Jahrgangs vom „English Illustrated Magazine" ließ Wedmore einen Artikel über Short und Strang erscheinen. Wie alles, was von dieser Feder herrührt, war es ohne eigentliche Kenntnisse, aber leichtflüssig und einschmeichelnd geschrieben. Mehr noch als die Worte nahmen die sieben Abbildungen nach Arbeiten Strangs, — die einzigen, die den Artikel schmückten, — gefangen. War es ja doch die Zeit, in der man sich noch um Uhde stritt und über den „unerhörten Realismus" der neuen Kunst klagte. Hier stieß man unerwartet in England auf einen Künstler, der ebenso wie Uhde die Bibel neu lebendig zu machen suchte, indem er ihre Wahrheiten in das Gewand unserer Tage kleidete und uns dadurch nahebrachte. Überhaupt, hier gab es einen besonderen Meister, der durchaus ernste Neigungen offenbarte, nicht im geringsten süßlich war und sich durchaus nicht um den Schönheitskanon kehrte, der für die Kunst, soweit sie in England auf Anerkennung hoffen durfte, die unweigerliche Vorbedingung war! Den Mann mußte ich kennenlernen und ich suchte ihn bei Gelegenheit meiner nächsten Englandreise auf. Von ihm brachte ich eine Anzahl seiner besten Blätter mit, unter denen das Dresdener Kabinett eine Auswahl traf. Bald konnte ich Strang drei Bildnisaufträge, — darunter von Lanna und von Seidlitz, — verschaffen, zu deren Erledigung er nach Dresden kam, wo sich dann auch die Gelegenheit zu einer Einmann-Ausstellung fand. Hierauf folgten schnell weitere Ausstellungen, die die anderen namhaften Graphiker Großbritanniens zu uns herüberzogen.

Im Jahre 1893 fand ich Strang noch in einem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLIAM STRANG

TITELBLATT ZU „DER TOD UND DES PFLÜGERS WEIB“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM STRANG

DER EINGEFANGENE TOD. AUS „DER TOD UND DES PFLÜGERS WEIB“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

bescheidenen Häuschen in St. George's Square, nordöstlich von Primrose Hill, zwar an einem öffentlichen Miniaturgarten gelegen, aber doch hoch oben in einer ganz und gar unvornehmen Gegend. Seit elf Jahren radierte er und hatte es mit ungewöhnlichem Fleiß auf an die 250 Platten gebracht. Aber dennoch verfügte die Familie, deren Kinderschar bereits auf fünf Köpfe gewachsen war, nicht einmal über richtige Dienstboten: die Hausfrau mußte sich mit Aufwartungen behelfen. Strangs Kunst war nichts für die Herren Verleger, und wenn einer von diesen, halb verlegen, halb unwirsch, dem Meister auf Umwegen andeutete, mit welcher Art Kunst ein Geschäft zu machen sei, dann grunzte Strang ihn wohl verdrossen an: „Ach, hübsche Bilderchen ist was Sie haben wollen, nicht Kunstwerke?!" Zu „hübschen Bilderchen" zwar hat er sich nie bequemt. Doch schuf er ausgezeichnete Wiedergaben (meist in Schabkunst) von „Bilderchen" anderer Maler, und damit konnte er seinen Lebensunterhalt bestreiten; die wurden ihm bezahlt. Aber er hat sich nie zu ihnen bekannt, hat sie nicht bezeichnet und hat sie auch nicht in das Verzeichnis seiner Radierungen aufgenommen, das er mit seinem Sohn zusammenstellte und zu dem L. Binyon das Vorwort schrieb.

Eine Zeitlang verblieb er noch bei diesem Künstlertrotz. Als in der Mitte der neunziger Jahre Haden den Herkomerschen Monotypien und „Spongotypien", diesen unkünstlerischen, schwächlichen Braunmalereien auf Kupferplatten, Zutritt zu den Painter-Etcher-Ausstellungen gewährte, trat Strang hiergegen auf mit der ganz richtigen Begründung, daß das gar keine Originalgraphik (die statutengemäß gefordert wurde), sondern mechanische Reproduktionen seien. Gegenüber der „gefälligen Kunst" drang er wiederum nicht durch, und er sowie Cameron traten aus der Gesellschaft der Painter-Etchers aus.

Dann aber wendete sich das Blättchen, äußerlich wie auch innerlich. Strang war als Mensch eine durchaus bejahende Natur, im tiefsten Innern ein sogenannter „guter Kerl", dem ein frischer Witz, glücklicher Humor und allseitiges friedliches Betragen die Hauptsache war. Wenn man sieht, wie er sich in seiner zweiten Lebenshälfte mit der Welt, wie sie einmal ist, abgefunden hat, so kann man sich nicht genug darüber wundern, daß er in der Jugend so viele Jahre einen Kampf um die hehre Kunst durchgeführt hat.

Freilich baute ihm das Geschick goldene Brücken. Zunächst kam doch allmählich die Anerkennung für das, was er geleistet, nicht zum wenigsten infolge des Erfolges, den er bei uns in Deutschland gehabt hat. Hier erhielt er seine erste goldene Medaille für Malerei (1897), und hier gelang der wohl auch erste Verkauf eines Gemäldes, der rein aus sich selbst heraus, ohne Zuhilfenahme irgendwelcher „Verbindungen" und sonstigen Rücksichten zustande kam. Heute geht, durch die traurigen Zeitläufte bedingt, die Abwanderung von der Malerei zur Graphik vonstatten. Schon seit Jahren gibt es reine Graphiker, die sich lediglich durch das Schwarzweiß nicht nur einen Namen machen, sondern auch Schätze bergen. Vor einem Menschenalter war das nicht der Fall, und namentlich in England galt nur der Maler. Strangs Ziel war doch immer, Geltung als Maler zu erlangen, auch während des Jahrzehnts, das ihn durch die Umstände auf die graphische Bahn gezwungen hatte. Da hatte er nun das Glück, sich mit seiner Künstlerschaft als Maler nicht so ausgesprochen in Gegensatz zu der Auffassung tonangebender, englischer Kreise zu befinden, wie das bei der Graphik der Fall gewesen war.

Das Kaminstück der „Drei Künste" ist eine recht gute Probe seiner Malerei aus der Mitte der neunziger Jahre. Das künstlerische Problem, das sich diese Malerei stellt, ist in erster Linie der volltönende, satte, reife Farbenklang. Die Palette wird nicht von einer Naturanschauung heraus bestimmt, auch nicht aus der reinen Hantierung mit dem Gerät entwickelt. Sie geht lediglich von der Farbe als leuchtendem Pigment aus. Man mag an die venezianische Hochrenaissance als Ausgangspunkt denken und sich daran erinnern, was die Kunst der Reynolds, Romney, Gainsborough, Morland, Crome usw. daraus gemacht hat. Dann kommt noch der Farbenrausch hinzu, den Rossetti und die Besten seiner Gruppe unter den Präraffaeliten entwickelt hat. Alles das bildet die Grundlage für den Kolorismus, der die englische Malerei beherrschte, als Strang zu malen anfing. Er liegt ganz abseits von den Problemen, die die sonstige europäische Malerei jener Tage erfüllten. Er hat die ganze englische Kunst auf ein Seitengleis geleitet, auf dem sie in sich beschlossen, eigentlich gar nichts mehr mit der Psychologie, dem geistigen Leben überhaupt, der Zeit gemein hat. Diese Kunst ist von einer Menschheit und für eine Menschheit geschaffen, die nicht das geringste weiß von alledem, was sonst die Köpfe in Aufruhr versetzt hat. Sie blieb eine Konvention, deren Seele ein vorausbestimmter Schönheitsbegriff ist. Der Farbenzusammenklang, berstend wie ein reifer Granatapfel, rauschend und brausend wie Orgelspiel im dämmerigen Dom, ist ihr Alpha und Omega.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM STRANG — DIE HOCHZEIT ZU KANA

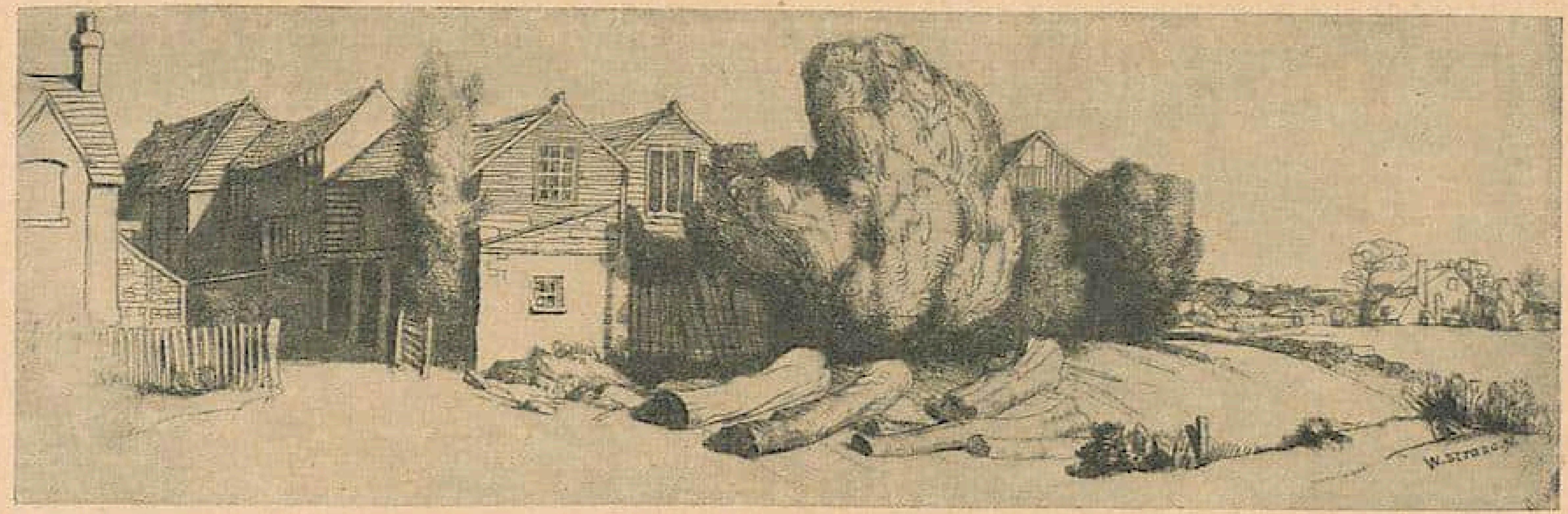
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM STRANG TOTENTANZ

Strang selbst pflegte daneben noch etwas Besonderes: die starke Bewegung im Akt. Er hat für englische Verhältnisse ungewöhnlich viel Aktmalerei getrieben. In der Farbe und in der sorgfältigen Faktur mußten diese Akte selbst das englische Publikum befriedigen. Aber sie sind himmelweit von der seichten Schönfärberei eines Leighton, Poynter und tutti quanti entfernt. Strang stellte sich immer lebhafte Bewegungsprobleme: manchmal erinnert man sich davor an Buonarroti.

Wenn nun auch allmählich der Maler Strang sich einigermaßen durchzusetzen begann, so verdankt er seinen plötzlichen großen Ruf etwas ganz anderem, nämlich seiner Kunst der Bildniszeichnung. Angeregt durch die Zeichnungen Holbeins in Windsor, bildete er eine besondere Manier aus, mit der er einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Auf mit Umbra getöntem Papier zeichnete er die Gesichtszüge und das Haar mit schwarzer Kreide. Die Umrisse, die Flächen wurden dann sorgfältig mit Rotstein eingesetzt und schließlich die Glanzlichter mit dem Gummi aus der Umbraschicht herausradiert. Drei Stunden angestrengter Arbeit genügten, um so ein Bildnis entstehen zu lassen; selten war eine zweite Sitzung nötig. Das Ergebnis mußte die Besteller gefangen-

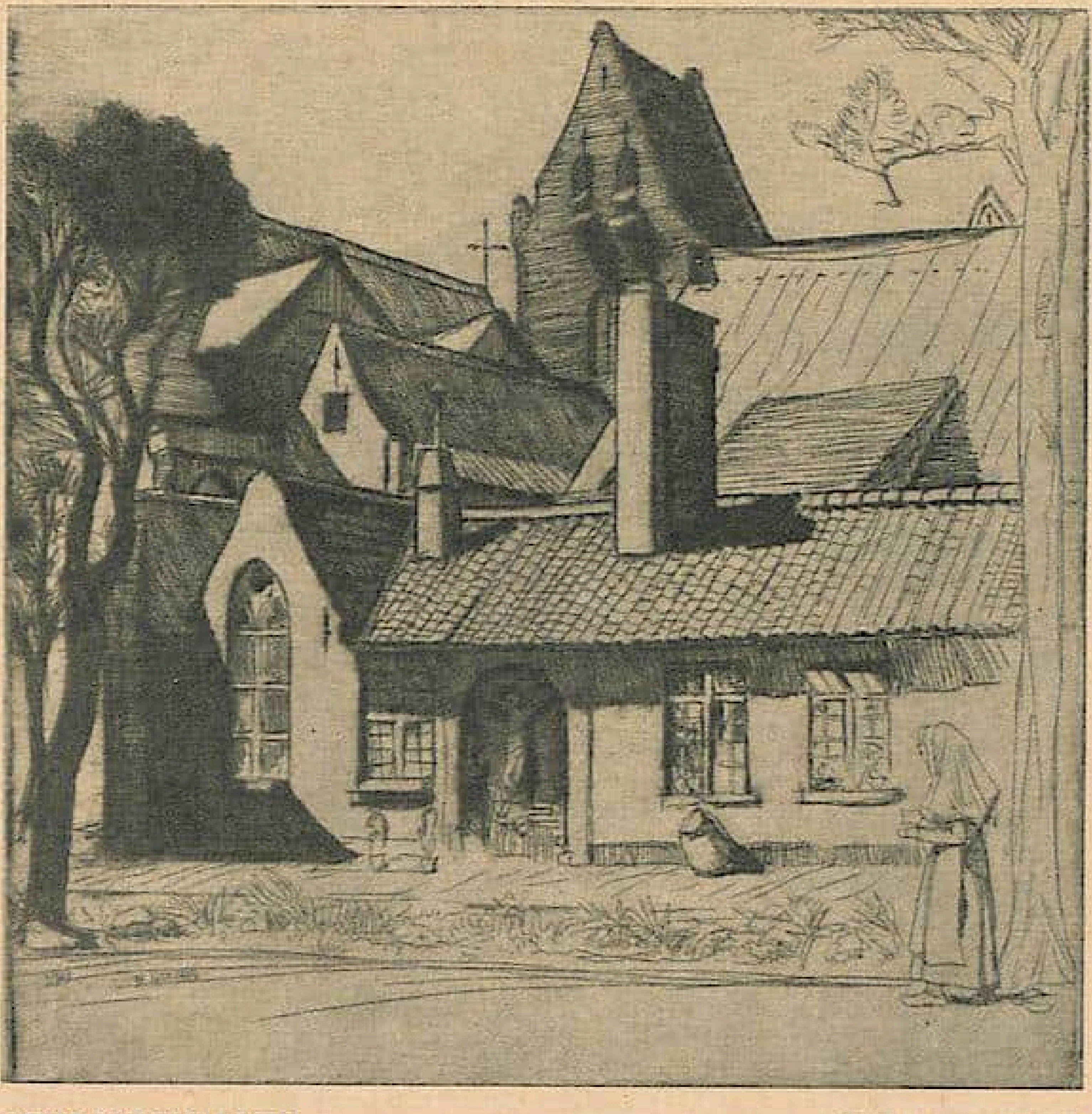
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLIAM STRANG CHORLY FARM

nehmen, denn zunächst hatte der Künstler die Gabe, sprechend ähnlich zu arbeiten, und dann besaß die behutsam durchgebildete Technik jenen hohen Grad von „finish", von delikater Mache, die an und für sich schon das Ideal des Laien ist, und außerdem noch die Eigenschaft besitzt, jedem Sitzer zu einem ihm schmeichelnden Bildnis zu verhelfen. Schon Holbeins Zeichnungen spielten in das Gefällige hinüber, — wir wollen ihm nicht zu nahe treten, aber wenn wir seine mit den großzügigen, herben Bildniszeichnungen Dürers vergleichen, werden wir das nicht leugnen können. In wieviel gesteigertem Maße mußte etwas Gefälliges beim Künstler um die letzte Jahrhundertwende herauskommen. Jedenfalls hat Strang sich alle Herzen damit erobert. Er mußte zweimal nach Amerika reisen, um Bildnisse zu zeichnen. Edward VI. bestellte bei ihm eine Reihe solcher Bildnisse der Mitglieder des Englischen Verdienstordens. Strang hat auch manche solche Zeichnung in Deutschland gemacht.

Dadurch wurde er der berühmte Mann, den die Akademie nicht länger umgehen konnte. Eine Ironie des Schicksals jedoch war es, daß sie ihn nicht als Maler aufnahm, sondern eine längst eingegangene Klasse wieder ins Leben rief, und ihn zum außerordentlichen Mitglied als „en-



WILLIAM STRANG KLOSTERHOF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

graver", d. h. als Graphiker ernannte. Sein großes radiertes Lebenswerk hatte die Akademie während der Entstehungszeit verachtet: nun er sich aber gewissermaßen als Maler durchgesetzt hatte, — denn diese mehrfarbige Bildniskunst kann wohl als Malerei, jedenfalls gar nicht als Graphik gelten, — erkannte sie ihn nicht etwa als solchen, sondern „nur" als Radierer, streng genommen als Reproduzenten an!

Praktisch freilich war das belanglos. Gerade wie bei uns ein jeder unterschiedslos Geheimrat tituliert wird, er mag nun wirklicher Geheimrat, oder nur Geheimer Regierungsrat, oder gar nur Geheimer Hofrat sein, so war Strang, einmal Mitglied der Akademie, für das englische Publikum eben unter die Unsterblichen gelangt. Er konnte überdies zu den jährlichen Ausstellungen auch Gemälde einschicken und war nicht etwa auf die Graphik beschränkt.

Diese Zeichenkunst aber, die Strang endlich in den Sattel gesetzt hat, ist nicht seine große Leistung gewesen. Viel ernster und kräftiger waren seine reinen Kreidezeichnungen, und ganz wundervoll, als Empfindung sowohl wie als Technik, waren seine Silberstiftblätter. Da hat er, wie sein Lehrer, der große Alphonse Legros, ein fabelhaftes Feingefühl für den Reiz, der im Material liegt, kundgegeben. Das hat seine Arbeiten in diesem Mittel zu dem Schönsten gemacht, was man überhaupt an Kunstwerken sehen kann.

Es hat noch keinen Künstler gegeben, dem der rechtzeitig erlangte Ruhm nicht geschadet hätte. Wenn's nichts Schlimmeres war, so ist er zur Überproduktion verleitet worden. Ganz eigentümlich ist es, wie Strang betroffen wurde. Die schroffen Ecken seiner Künstlerschaft, — als Mensch hat er eigentlich kaum je welche gehabt, — sind rasend schnell abgeschliffen worden. Sein Grundsatz scheint wie umgewandelt. Anstatt den Bürger vor den Kopf stoßen, — immer mit dem Hintergedanken, daß man ihn zum Genuß einer wirklich hohen Kunst erziehen will, — lautet jetzt der Wahlspruch, man muß mit den Wölfen heulen. Ja, noch mehr, — ich möchte sagen, Strang hat für die Wölfe geheult. Als Maler wurde er geradezu sensationell, so sensationell, wie es sich ein Akademiker drüben allenfalls leisten darf. Er ging zu einer grellen, harmonielosen Palette über, und statt der romantischen, immer mit der lyrischen Poesie Englands in Verbindung tretenden Vorwürfe, wählte er sich überlaute Szenen aus dem täglichen Leben jener Kreise, die möglichst weit entfernt von der Vornehmheit sonstiger englischer Kunst daherliefen. Strangs Bilder sind stofflich „aktuell" geworden, — Picknicks, Restaurantepisoden, Spießerfamilienszenen, Ladenmädelbildnisse weisen nichts mehr von dem poetischen Zauber seiner früheren Kunst auf, und die schreienden Farben sind berechnet auf den Geschmack derjenigen Menschheit, die er in den Mittelpunkt seiner Kunst gerückt hat. Er hatte Paris und Deutschland besucht und war offenbar zum Schluß gekommen, man muß Aufsehen erregen, man muß den Mann von der Straße interessieren wollen, dann geht die Geschichte: das aber kann ich auch auf meine Weise. Immer bleibt das rein maltechnische Können virtuos: aber sonst trug auch diese Malerei ihr Scherflein bei zur Umgestaltung einer Kunst, die sich nicht länger von inneren Regungen bestimmen lassen wollte, sondern sich um fremde Rücksichten kümmerte und ihrerseits politisierte.

Eine eigene Note hat auch diese Malerei Strangs behalten, — wenigstens kenne ich ein genaues Pariser Vorbild nicht und ein deutsches gibt es gewiß nicht. Aber der Drang, „mit der Zeit fortzuschreiten", hat den Meister auch veranlaßt, Extratouren auf seinem eigentlichen Gebiet, der Radierung, vorzunehmen und dabei hat er sich seinen Vorbildern gegenüber, — es waren Rodin und besonders Forain, — nicht so selbständig gehalten. Er hatte die französischen Blätter in Dresden kennenlernen, und auf einmal kamen neue Arbeiten von ihm mit dem lockeren, mutwilligen Strich, den niemand für Strang erklärt haben würde.

Strang hat uns noch 1912 und 1913 besucht, unter anderem, um in Bayreuth seine Hans-Richter-Radierung zu schaffen. Es wäre interessant gewesen zu erfahren, inwieweit diese verschiedenen Umfälle auf Selbsttäuschung bei ihm beruhten. Daß er ganz kalt berechnend sich hinsetzte und zur Geldgewinnung neue Modeströmungen mitmachte oder selbst einleitete, ist wohl nicht anzunehmen. Aber der frühere Ernst war verflüchtigt. Man konnte ihn nicht einmal im Alltagsgespräch festhalten. Als ich ihn sondieren wollte über die Stimmung in England und Eduards VI. Pläne uns gegenüber, wich er aus. Wie ein Mann, dem es endlich gut geht, der genug von den Ärgernissen des Lebens gehabt hat und nun allem derartigen aus dem Wege geht.

Diese Neigung zum Gefälligeren also schleicht sich auch bei der Radierung ein, insbesondere beim Bildnis seit den großen Erfolgen mit den Kiplingplatten. Gewiß sind der Cox, der Brock, der Chamberlain, der Goulding, der Hans Richter noch ganz vorzügliche Arbeiten. Aber sie nähern sich den Allüren der Photogravüre (die Strang einst so streng verwarf), vergleicht man sie mit so etwas wie dem Justice Lindley, oder dem Cripps, oder dem Hardy. Das wären drei der Bildnisse des ganz großen Strang.

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM STRANG

DAS ABENDMAHL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Der „große" Strang hat seinen Höhepunkt, meines Erachtens, etwa mit dem Jahre 1897 erreicht. Bis dahin hatte er seine schier unerschöpfliche Formenphantasie entfaltet, ein großartig sicheres Zeichentalent obwalten lassen, und durch Anschneiden wirklich geistiger Probleme uns auch als Mensch zu fesseln gewußt. Das Wunderbarste aber, was er leistete, war das Herausarbeiten, die Veredelung und Vereinfachung seiner Kunst der Linie. Schon auf dem Titel und dem achten Blatt (auf dem der Tod in den Koben gebannt wird) aus der Folge vom „Tod und des Pflügers Weib" stoßen wir auf eine Linienführung, der schlechthin nichts anderes als jene in Dürers Holzschnitten zur Seite zu setzen ist. Am allerheroischsten und gewaltigsten tritt sie hervor auf solchen Blättern, wie „Tod und Tod im Leben" und dem „Brautzug" aus Coleridges „The Ancient Mariner". Etwas Monumentaleres gibt es, glaube ich, in der ganzen Kunst des Schwarzweiß nicht. Aber Strang selbst hat ihm manches Ebenbürtige zur Seite gestellt, so z. B. die beiden Kompositionen „Krieg" und „Anarchie".

Seltsam war es, daß der große Zug bei Strang immer wieder einmal sich durchdrückte, auch lange nachdem er eigentlich seine Konzessionen an den Erfolg gemacht hatte. Zur gleichen Zeit, als er die Blätter in der Manier Forains geschickt hatte, legte er einige Landschaften bei, die ganz die Gewalt des alten Strang zeigten. Auch späte Blätter wie „The flower seller" oder „The wine drinkers" sind von einer Herbheit und einem Ernst in der Anlage sowohl wie der Linienführung, daß man sie, wenn man es nicht anders wüßte, ohne weiteres in die Zeit versetzen würde, als der Meister noch zäh die allerhöchsten Ideale des Schwarzweiß verfolgte.

Prof. Dr. Hans W. Singer

WILLIAM STRANG — DER KRIEG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK

GLASGEMÄLDE FÜR EIN MUSIKZIMMER
IM HAUSE CONRADTY-RÖTHENBACH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK

MADONNA. GLASGEMÄLDE
IN EINEM DAMENZIMMER

GLASGEMÄLDE VON SEPP FRANK

Die moderne Glasmalerei hat sich ihren Stil erst nach und nach in zähem Ringen erobert. München hatte es in dieser Beziehung besonders schwer. Obwohl oder weil es sich rühmen kann, am frühesten und eifrigsten an der Wiedererweckung der Glasmalerei gearbeitet zu haben, traf man nicht so schnell das eigentümliche Wesen des glasmalerischen Stils. Denn die Münchner Glasmaler standen völlig unter der Herrschaft der führenden Tafelmaler. Man übersetzte einfach ein Tafelgemälde in Glas, vom technischen Standpunkt aus ein vollendetes Meisterstück. Daß man dabei den Charakter der Glasmalerei vergewaltigte, erkannte man erst, als das Unglück bereits geschehen war. Noch heute findet man vereinzelt solche atavistische Spuren; im allgemeinen aber siegte die bessere Einsicht, der Wandel im Geschmack,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die Kräftigung der künstlerischen Formen, und die Ästhetik der Glasmalerei wird von niemandem ernstlich mehr bestritten.

Die Glasmalerei ist reine Flächenkunst, dekorativ, monumental. Auf Fernwirkung angewiesen, muß sie mit ganz großen Mitteln und Formen arbeiten und ist demnach vorwiegend zeichnerisch lineare Kunst, verwandt mit der Manier des Holzschnitts oder den herben Konturen der karolingischen Buchillustration. Während die Tafelmalerei, überhaupt alle Bildniskunst, durch das dreidimensionale Gesetz der Körperlichkeit, Raumgestaltung, Perspektive Hintergründe schafft, vertieft, also den Vordergrund von dem oft sehr weit entfernten Hintergrund und horizontalen Abschluß trennt, kennt die Ästhetik der Glasmalerei nur zwei Dimensionen: Höhe und Breite, verflicht Vorder- und Hintergrund zu einer einzigen Fläche, trennt nicht, sondern verbindet. Der Hintergrund wird sozusagen zum Nebeneinander. Die Zeichnung selbst ist stets monumental, eingedenk der Abstammung von den primitiven aber gewaltigen Urahnen jener Zeit, in der das Bleinetz, das die verschiedenfarbigen Gläser wie Inseln umzog, trennte und in dieser Trennung verband, die einzige Zeichnung darstellte (wie in der heutigen Praxis der Kunstverglasung). Von der Breite und schlichten Größe der Bleikontur übernahm das Schwarzlot, die einzige Malfarbe, die man in der Blütezeit der Glasmalerei kannte, seine Gesetze. Es waren breite, mächtige und nur das Wesentliche angebende Striche, von denen die modernen Expressionisten gelernt und ihre ganze Formsprache entlehnt haben, dem Malerischen, bei dem alles ineinander fließt, diametral entgegengesetzt. Auch in der Farbe mußte die Moderne den Rückweg aus der Irre finden, in die die Männer um Ludwig I. und ihre Nachfolger unter dem Einfluß der Tafelmalerei geraten waren. Während diese eine unendliche Fülle von Tönen, Nuancen, Schattierungen kennt, die nicht scharf voneinander getrennt sind, sondern ineinander wachsen, gibt es in der Glasmalerei verhältnismäßig wenige, aber volle, eindeutige, satte Farben, die von dem Blei getrennt und nicht etwa von einander angesaugt werden. Ursprünglich waren die Glasmaler so streng, daß sie nicht einmal Licht und Schatten duldeten. In der Spätgotik erst übte man die Technik des Wischens sichtlich unter dem Einfluß der unvergleichlichen Stimmung, die das Glasgemälde mit der Länge der Zeit durch die Patina bekommt.

Diese kurzen Bemerkungen über die Ästhetik der Glasmalerei mußten vorausgeschickt werden, da sie leider noch lange nicht Gemeingut der Kunstverständigen, geschweige denn der Allgemeinheit sind und weil ohne deren Kenntnis nicht verstanden wird, was wir über Sepp Franks Glasmalereien zu sagen haben. Das Grundgesetz der reinen Flächigkeit ist auch für Frank Ausgangspunkt aller Komposition und des Aufbaues. Die Figuren stehen im, nicht vor dem Grund, der das Rückwärts abschließt. Besonders deutliche Beispiele dafür sind „Der Schwörende“, der mit dem Hintergrund so organisch verwachsen ist, als kämen die Bleikonturen wie Strahlen aus dem Leibe. Ähnlich die „Lesende Figur“ mit dem Spruch Ora et labora. Auch da, wo die Natur, überhaupt „das Freie“ als Hintergrund in Betracht kommt, finden wir dieselbe unbedingte Flächigkeit, so auf dem Glasgemälde „Musik“ oder auf der wuchtig starken Darstellung „Carpe diem“. Noch deutlicher zeigt sich dieses Prinzip der Flächigkeit in der Komposition von Gruppen. Wenn wir beispielsweise das Glasgemälde „Inter folia fructus“ betrachten, so bemerken wir wenigstens drei bis vier räumliche Schichten: zuvorderst die weibliche Figur mit Buch und Frucht, hinter ihr den Mann im langen Talar, dahinter eine dritte Person und schließlich den gemeinsamen Hintergrund. Dieses Gefühl des gestuften Hintereinanders aber wird aufgehoben und zur einen Fläche dadurch, daß alle Verkürzung vermieden und auf jegliche Perspektive verzichtet wird. Noch klarer ist dies in der Gruppe mit der griechischen Inschrift. Der Weisheitslehrer mit dem aufgeschlagenen Buch und mit der Rednergeste sitzt nicht mehr im Vordergrund, als der neben ihm Stehende oder der sich über ihn beugt, oder jene, die „hinter“ ihm stehen. Es ist die Anspielung auf einen alten griechischen Philosophen im Kreise seiner Schüler, wie die Stimmung und überdies auch die griechische Beischrift „Erkenne dich selbst!“ beweist, die bekanntlich am Apollotempel in Delphi angebracht war.

Wie in der Flächigkeit, so hat Frank auch in der Konturierung das Wesen der Glasmalerei scharf und sicher erfaßt. Breite mächtige Linien, die ihre Abstammung vom Blei deutlich zeigen, geben die Hauptlinien. Sie sind vorwiegend linear oder geometrisch gebrochen (Winkel- und Dreiecksform, besonders bei den Falten der Gewänder). Nur ganz wenige gekrümmte Formen finden sich, so am Ärmel des Philosophen. Die Gesichter und Glieder der Körper tragen die gleiche Strenge und Linie der Zeichnung, bekommen dadurch ihre Eindringlichkeit, Härte und Größe, und sind völlig frei von der Weichheit, mit der die Glasmalerei sonst nur zu häufig arbeitet. Die Lichter und Schatten bilden Kontraste, sind monumental und kantig, nicht etwa verbindlich wie auf einem Ölgemälde.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK DER SCHWÖRENDE. BERLIN, PRIVATBESITZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK

GLASGEMÄLDE FÜR EIN BIBLIOTHEKZIMMER IM HAUSE CONRADTY. ALLEGORIE AUF DIE FRÜCHTE DES LESENS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK

GLASGEMÄLDE FÜR EIN BIBLIOTHEKZIMMER IM HAUSE CONRADTY. ALLEGORIE AUF DEN SPRUCH AM DELPHISCHEN APOLLOTEMPEL: „ERKENNE DICH SELBST"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK — CARPE DIEM. GLASGEMÄLDE FÜR EINE BIBLIOTHEK

In der Farbe beschränkt sich Sepp Frank auf wenige, aber tiefe und charakteristische Gläser. Er liebt es, ganz große Flächen einfarbig darzustellen oder mit nur einem, herben Gegensatz zu unterbrechen. So bildet das rote Gewand der lesenden Figur in „Ora et labora" die große einzige Farbe gegen den bläulichen Hintergrund. Dadurch wird die Farbe zum Symbol, zum Wesentlichen der Erkenntnis, des Gewollten, noch viel mehr als in der alten Glasmalerei, die in erster Linie auf die bunte Wirkung (Teppichwirkung) Wert legte.

Man sieht daraus, daß diese Glasgemälde nicht Selbstzweck sind, sondern in organischer Beziehung zum Raum stehen, den sie zu vollenden haben. Die Glasmalerei hat nicht, etwa wie ein Ölgemälde, den Zweck, die Wand, die Fläche angenehm zu unterbrechen, zu beleben, sondern fortzusetzen, das Raumbild abzurunden. Die Wände sind nicht eine Art Rahmen für die Glasgemälde, sondern setzen sich in ihnen fort. Ein farbloses einfaches Glasfenster wird immer wie ein unangenehmes Loch in der Fläche, wie ein Mangel im Raumbild empfun-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK

ORA ET LABORA. GLASGEMÄLDE FÜR EINE BIBLIOTHEK

den; darum auch die Eile, mit der man es schon immer behängt und mit Vorhängen abtönt. Die Glasmalerei aber, so wie sie Frank zeichnet und koloriert, ist die Vollendung des Raumgedankens, da sie das Licht verklärt und tönt. Das gilt vom ganz großen Raum, der Kirche, für die übrigens Sepp Frank auch gearbeitet (wie ein Glasgemälde zu Wallersdorf bei Landshut beweist), sowie auch vom bürgerlichen, vom Wohnraum, dem der Künstler seine besten Werke gewidmet hat.

Prof. Dr. J. L. Fischer

ORIGINALE KUNST*)

Es kann nicht die Frage sein bei einer Aufgabe für die Baukunst: was gehört von den bekannten nützlichen Dingen in der Welt zur Ausführung dieser Aufgabe, sondern es steht eine reine Idee von der allein möglichen Art eines Werkes in der Seele des Baukünstlers, diese Idee ganz unabhängig von der be-

*) Aus Karl Friedrich Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Hans Mackowsky. Berlin, Propyläen-Verlag.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stehenden Welt rein aus ihm selber erschaffen, indem er die tiefste Bestimmung des Gebäudes unmittelbar in ihm selbst fühlte, und nun erst entsteht die Frage, was sind die nothwendigen Mittel zur Realisirung dieser neuen, in ganzer Freiheit erzeugten Idee.

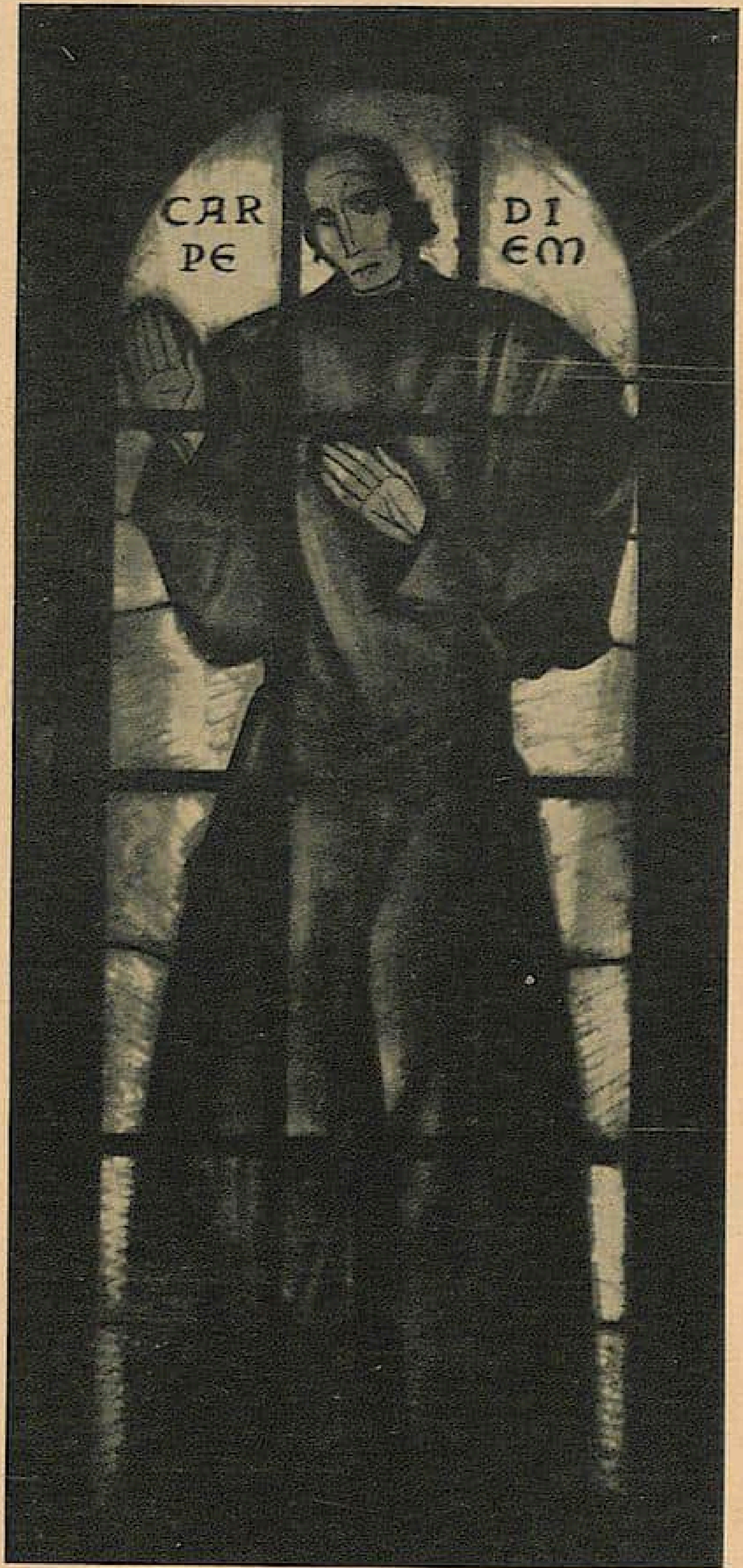
Es ist wohl sehr klar, daß von den vorhandenen bestehenden Mitteln, die für andere Zwecke dienten, wohl nichts geradezu seine Anwendung finden dürfte, sondern daß auch die Mittel ganz neu zu erschaffen wären.

Es wäre ein ärmliches Ding um die Baukunst und sie verdiente wahrhaftig nicht den Platz im Rang der andern Künste, wenn alle nothwendigen besonderen Stücke wie z. B. bestimmte Säulenordnungen, Gesimse pp. in der Antike schon vorgerichtet und fertig dalägen und auf nichts zu sinnen wäre, als auf einige neue Zusammensetzung dieser Stücke, — ein kärgliches Geschäft für den Verstand. Auch würde, da diese bestehenden Mittel endliche Größen sind, das Zusammenpassen und Verhältniß-suchen einmal erschöpft werden; ein widerlicher Kreislauf finge nun an, wenn noch Kraft dazu übrig bliebe, und nicht die Martyrien von fortlaufenden Jahrtausenden das Menschengeschlecht hierin so erschlafften, daß reiner Tod entstände.

Der erste, welcher die korinthische Säule erfand und sie an den Ort stellte, der allein ihr zukommen kann, war ein Künstler im wahren Sinne des Worts, aber wahrhaftig keiner, der ihm folgt und nachahmt, was er vorthat, darf sich mit diesem Namen schmeicheln, er mag sein Verdienst haben, daß er das Gute anerkannte und verwandte, aber er ist nicht mehr Schöpfer, in ihm ist nicht mehr die ursprüngliche Thätigkeit, er lebt nicht sein eigenes Leben, sondern lebt noch das Leben eines andern, welches in jenem andern wahrhaft lebendiges Leben ist.

K. F. Schinkel

SEPP FRANK



CARPE DIEM. GLASGEMÄLDE IM ATELIER DES KÜNSTLERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD SEGELBOOTE

ÜBER MALEREI

Es handelt sich für mich darum, in der Kunst einfach zu sein, und ich möchte nichts lieber, als leicht verstanden werden. Der Wunsch, sich mitzuteilen, ist die zweite Ursache der Entstehung der Kunstwerke: aussprechen das, wovon man ergriffen ist; denn Ergriffensein, das ist die erste Ursache. Dabei ist es natürlich nicht wichtig, ob ein wirklicher Leser oder Betrachter Verse oder Bild zu Gesicht bekommt; diese können an einen idealen Leser oder Betrachter gerichtet sein.

Wenn man sich aber mitteilen will, muß man eine verständliche Sprache sprechen. Wie mir jene Dichtungen nichtssagend sind, bei denen das Wort zum bloßen Klang herabsinkt, und Musik unverständlich, wo die Töne keine Melodie mehr bilden, so halte ich es für einen Irrweg, zu malen, ohne die Gegenstände der Natur zum Gegenstand der Malerei zu machen. Gott hat die Welt geschaffen und sah, daß es sehr gut war. Warum also sollen wir finden, daß es nicht sehr gut sei? Sind wir nicht nach Gottes Ebenbild erschaffen? — „Zum Lohn dafür", las ich bei einem Schriftsteller, „haben wir uns Gott nach unserm Ebenbild geschaffen", nach unserm Ebenbild, das dadurch, daß die Sünde in die Welt kam, sich immer mehr von seinem ursprünglichen Ebenbilde entfernte. So sehen wir die Welt nicht mehr mit „einfältigem" Auge, sondern mit Augen, verzerrt durch unsere Leidenschaften und getrübt durch die Angst, die ihre Frucht ist, und das Schlimmste ist, daß wir darauf, daß das Bild der Welt also vielfach gebrochen und facettiert in uns gelangt, noch stolz sind und unsern Mangel als Reichtum erklären. Stolz war jeder, der eine neue Facette anbrachte und unter sein Werk schrieb: Wie *ich* es sehe.

Schließlich ist über uns eine große Müdigkeit gekommen vor all diesen sich breitmachen-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD TOSKANA (1920)

den Individualitäten und dem verwirrten Chor der unharmonischen Stimmen, und voll Sehnsucht sahen wir zurück auf die Zeiten, die einen gemeinsamen Stil hatten, und mit der Abkehr vom Individuellen kam gleichzeitig der Wunsch nach einem Allgemeinen, und das wurde richtig im Religiösen gefunden.

Aber nun ging erst recht der Hexensabbat los; denn das Religiöse an sich gibt es nicht, und jedes Individuum stürzte sich, unterstützt, „freigemacht" durch die in unserer Zeit so verbreitete Bildung, auf irgendeine jener Epochen oder Kulturen, die zwar wie alle Epochen, wenn auch manchmal negativ, doch noch besonders stark den Stempel von ihrer Beziehung zum Religiösen an der Stirn trugen.

So sahen wir nacheinander Mode werden: die Gotik, die Neger, die Ostasiaten usw. Aber die ganz Klugen gingen hin, um eine neue Religion zu schaffen oder, da diesem Wort doch etwas Verdächtiges anhaftet, eine neue Mystik, die nun die neue große abstrakte Kunst schaffen sollte.

Sie sind noch an der Arbeit, haben im Staatlichen Bauhaus ihre Kunstzentrale und erlassen Manifeste, in denen sie Gott abschaffen, und sind nicht einmal klug genug, zu sehen, daß dieser Witz — denn vor Gott ist es einer — schon so alt ist, daß er kein Lachen mehr auslöst, keinen Ärger, nur Langeweile.

Dies taten die ganz Klugen, aber ihnen sind jetzt wieder die ganz Schlauen übergeworden. Die haben erkannt, daß es ist, wie es ist, nämlich, daß es allmählich langweilig ist, immerzu die Berge kreißen zu sehen und nichts als Mäuse geboren, und sie erkennen „die Forderung des Tages", daß man nämlich ein Bild verstehen will, und daß man das nur kann — wenigstens die meisten, die ehrlich genug sind —, wenn man erkennt, was darauf dargestellt ist: also haben sie „die neue Gegenständlichkeit" proklamiert, die zwischen der Sensation auf Blech gemalter Panoptikumbilder und der süßlichen Fadheit eines neuen Klassizismus hilflos hin und her schwankt.

Nun ist sie also da, die Ehrfurcht vor dem Gegenstand, die mir so sehr am Herzen liegt, Jedermann kann erkennen, was auf den Leinwänden dargestellt ist: Menschen und Tiere, Pflanzen und Häuser. Aber warum bin ich nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD — DIE SONNE VON ELBA (1921)

zufrieden damit? Vielleicht weil man mir mein Programm weggenommen hat? Ich hoffe, daß es nicht so ist. Nein, zufrieden bin ich deshalb nicht, weil diese neue Gegenständlichkeit ja doch nur eine neue Mode ist, die gekommen ist und vergehen wird wie die andern — oder wenn sie echter ist, dann ist sie eine müde Resignation, ein Eingeständnis, daß das Suchen nach dem, was hinter den Dingen ist, das doch mit so viel Stimmaufwand gefordert worden, nutzlos war, daß uns nichts übrigbleibt, als hübsche Abbilder der Natur zu malen, mit gepflegtem Handwerk, zur Zierde des gutbürgerlichen Hauses. (Ob man nun dies Handwerk bei Matisse gelernt hat, oder bei Habermann, ist wesentlich nicht wichtig.) Dann sind wir allenfalls beim l'art pour l'art wieder angekommen.

Aber das soll nicht so sein! Ich will zwar auch nur Menschen und Tiere malen, Pflanzen, Hügel und Häuser, mit einem Handwerk, so gut ich es mir hab erringen können; aber während ich alle Anstrengungen mache, sie gut zu malen, will ich, daß sie nur Gleichnisse sein sollen, Bilder von Dingen, die nicht zufällig da sind, nicht nebeneinander, ungeordnet und ohne Sinn, sondern die von einer göttlichen Ordnung erzählen, nach der sie gemacht sind und die diesen ihren Schöpfer laut preisen.

Malen müßte man können, daß ein jedes Bild wäre wie ein Vers aus dem 104. Psalm Davids, der anfängt: „Lobe den Herrn, meine Seele! Herr, mein Gott, du bist sehr herrlich; du bist schön und prächtig geschmückt."

Richard Seewald

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS BRIEFEN VON CARL SCHUCH*)

Wenn ich auch diesen Winter bloss zwei bis drei Monate gemalt, so habe ich ihn doch so gut angewendet, dass ich damit zufrieden sein darf. Wenn ich diesen Sommer auch so benütze, dann darf dies Jahr als nicht verloren gelten. Das ist jetzt die nächste Aufgabe, etwas durchaus Solides zu malen, mit gleichviel wieviel Zeitaufwand, aber es muss solange daran geschuftet werden, bis es nach jeder Richtung hin befriedigt — das kostet sehr wenig Leinwand, aber wahrscheinlich viel Ernst und Willen. Meine vorjährigen Schmierereien sind fast alle vernichtet. Ich kann dir nur dasselbe empfehlen in Bezug auf eine ernstere Ansicht über das Ziel. Was du für dein Ziel hältst, das ist in der Bildungsstufe gegeben, die du zu erreichen strebst. Dann kommt es nur auf den Willen an, mit dem man gegen gedankenlose Gewöhnung ankämpft. Bei dem Viel- und Schnellmalen ist weder die Überlegung stets dabei, noch der kräftige Wille ausreichend, seine Aufgabe ausser seinen Gewohnheiten zu lösen, und die Ehrlichkeit.

*

Etwas Echtes habe ich wieder in Marseille gesehen und in Nizza. An letzterem Ort einen „Waldbach" von Courbet, in Marseille seinen lebensgroßen „fliehenden Hirsch" und einen ganz grünen Daubigny, Bäume auf einer saftigen Weide im matten Sonnenschein, bei mäßigblauer gesprenkelter Luft. Pferde und eine weiße Kuh weiden im Schatten der Bäume. Gross, ungefähr 5 Fuss breit, 2,5 bis 3 Fuss hoch, bloss blau und grün, eine fabelhafte Durchführung der Pflanzen auf der Weide, und Terrainbewegung. Solche Leute dürfen alles, nicht nur sie könnens, nein, sie haben es auch zuerst gemacht und aus sich heraus. Wenn Courbet oft die Spachtel gebraucht, wenn Daubigny einen „Riesenspinat" malt, ein Bild aus einer Farbe, so ist das sehr gut und schön, und wenn damit, daß einer Spinat malt oder mit der Spachtel auch der Geist und das Talent dieser Meister überginge, so wäre das auch ganz schön. Ich meine aber, wer soviel Geist und Talent hätte, würde gewiss auch seinerseits eine aus seiner Individualität kommende originale und geistvolle Darstellungsart finden.

*

Das Echte berührt eigentümlich wohltätig; man kann sich mit dem ganzen Ich vertrauensvoll dem Eindruck hingeben, es hebt einen über sich hinaus statt herunter, man ist ganz glücklich, Zug für Zug den Geist des Künstlers herauszulesen, man stösst auf lauter Edles und Gediegenes, lauter Geistvolles, da ist alles ohne Zudringlichkeit, Manier, Marktschreierei und jene Züge, die den Beschauer mit Gewalt anschreien, um ihn aufmerksam zu machen auf Eigenschaften, die der Maler für besonders wichtig hält, oder ein Flunkern mit Virtuositäten zweifelhafter Art. Da verrät alles das harmonische Gleichgewicht in den Fähigkeiten eines feinen Menschen und ernsthaften echten Künstlers — und weil er dies ist, so ist sein Werk voll Einfachheit und Wahrheit, voll Harmonie und Geist. Er kann nur Rechtes wollen, und er kann es auch ausführen was er will.

*

Über Courbet, der doch bedeutend war nach einigen Seiten hin, ein Urteil zu fällen, ist sehr schwer. Das gemeine Urteil ist freilich gleich fertig mit gut oder schlecht, etwas oder nichts. Das setzt einen positiven Standpunkt, ein absolutes Schöne voraus, an dem die Leistung gemessen wird, und gerade das, dass wir das nicht mehr annehmen, unterscheidet ja unsern heutigen Standpunkt von dem, der allein seligmachenden „Klassität". Die Erscheinungen dieser Welt sind ausserdem zu kompliziert, als dass sie unbedingt gut oder schlecht wären, und wir tun besser, statt zu verurteilen, zu verstehen zu suchen. Seine unzweifelhafte Begabung hat jedenfalls viel gelitten durch seine Kampfattitüde. Er hat mit seinem Pinsel oft mehr gekämpft als gemalt. Berechtigt als Mit- und Vorkämpfer der neuen Zeit gegen die Romantik, hat er sich oft in der Hitze des Gefechtes doch zu weit hinreissen lassen, und oft kindisch das grade Gegenteil von dem gesucht, was gemacht worden war. Das ist vor allem keine künstlerische Absicht, und diese Nebenabsichten haben ihn auch oft weit abgeführt von der Kunst, die das einmal nicht verträgt und um ihrer selbst willen gepflegt sein will.

Aber er hatte einen unvergleichlichen Vorzug — er war es selbst, stand auf eigenen Füssen, sah mit eigenen Augen, brach alle Konvention, und viel entschiedener als jeder andere auf eine natürlichere Auffassung hin. Diese seine bahnbrechende Vorstellung, eine eigene selbständige wars, die nun die Konsequenzen eines natürlicheren Lichts, das täglich kühl silbrige Licht, nach sich zog, zu dessen Ausdruck er wieder zu einer andern einfachen Malweise kam, die vor der Natur notwendig ist, die Primamalerei, da man nicht mehr die vorbereitenden

*) Briefe an den Maler Karl Hagemeister. — Aus der Serie Künstlerbriefe. Verlag Leopold Heidrich, Wien. In derselben Serie sind auch Briefe von Rudolf von Alt, sowie von Carl Rahl erschienen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

45

RICHARD SEEWALD

OSTERSEEN (1923)

Galerie Caspari, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

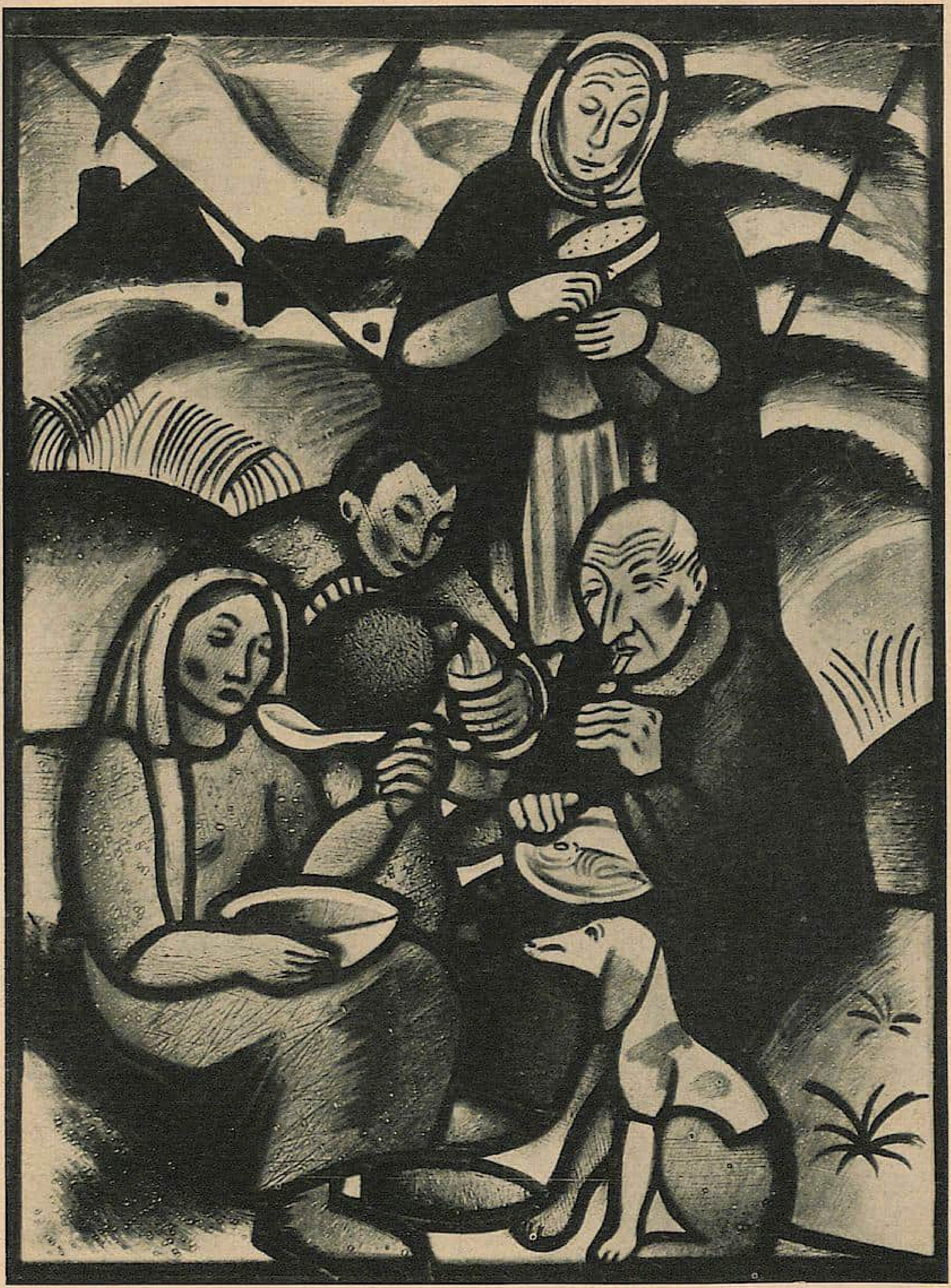
RICHARD SEEWALD — HIRTEN (1920–22)

Im Besitz des Museums in Detroit U. S. A.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD WEINLESE (1919—21)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow, München-Solln

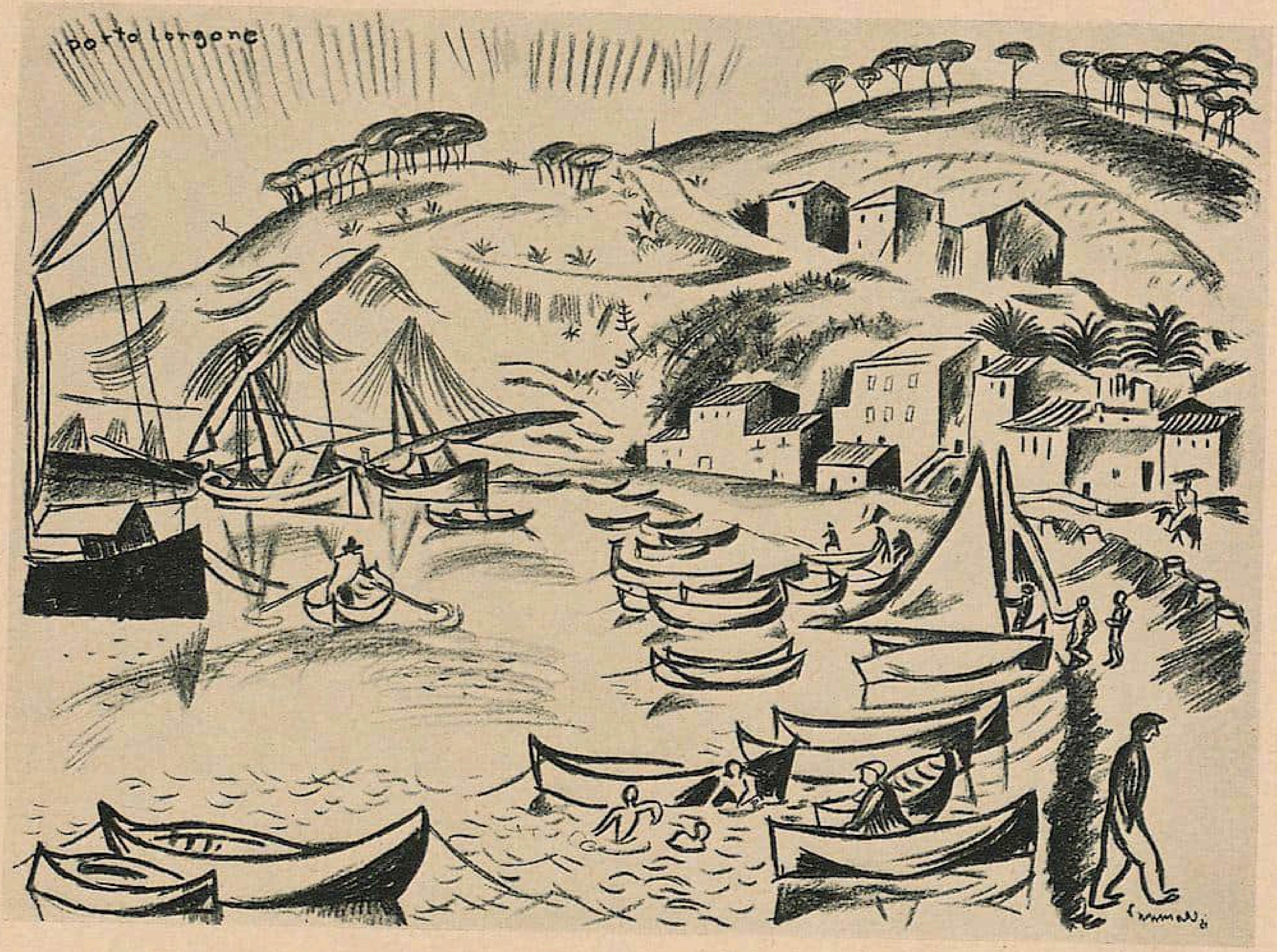
RICHARD SEEWALD
SCHEIBE IM SPEISESAAL DES ALTERSHEIMS RÜSTRINGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow, München-Solln

RICHARD SEEWALD
SCHEIBE IM SPEISESAAL DES ALTERSHEIMS RÜSTRINGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Mit Erlaubnis von Fritz Gurlitt,
Kunstverlag, Berlin

▫ RICHARD SEEWALD ▫
PORTOLONGONE (ELBA)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Tuschungen in dem Fall brauchen konnte, die eben nur für konventionelle, immer gleiche Farbe berechnet sind, und so fand er sogar logisch seine eigene Malweise als natürlichen Ausdruck dieser Anschauung.

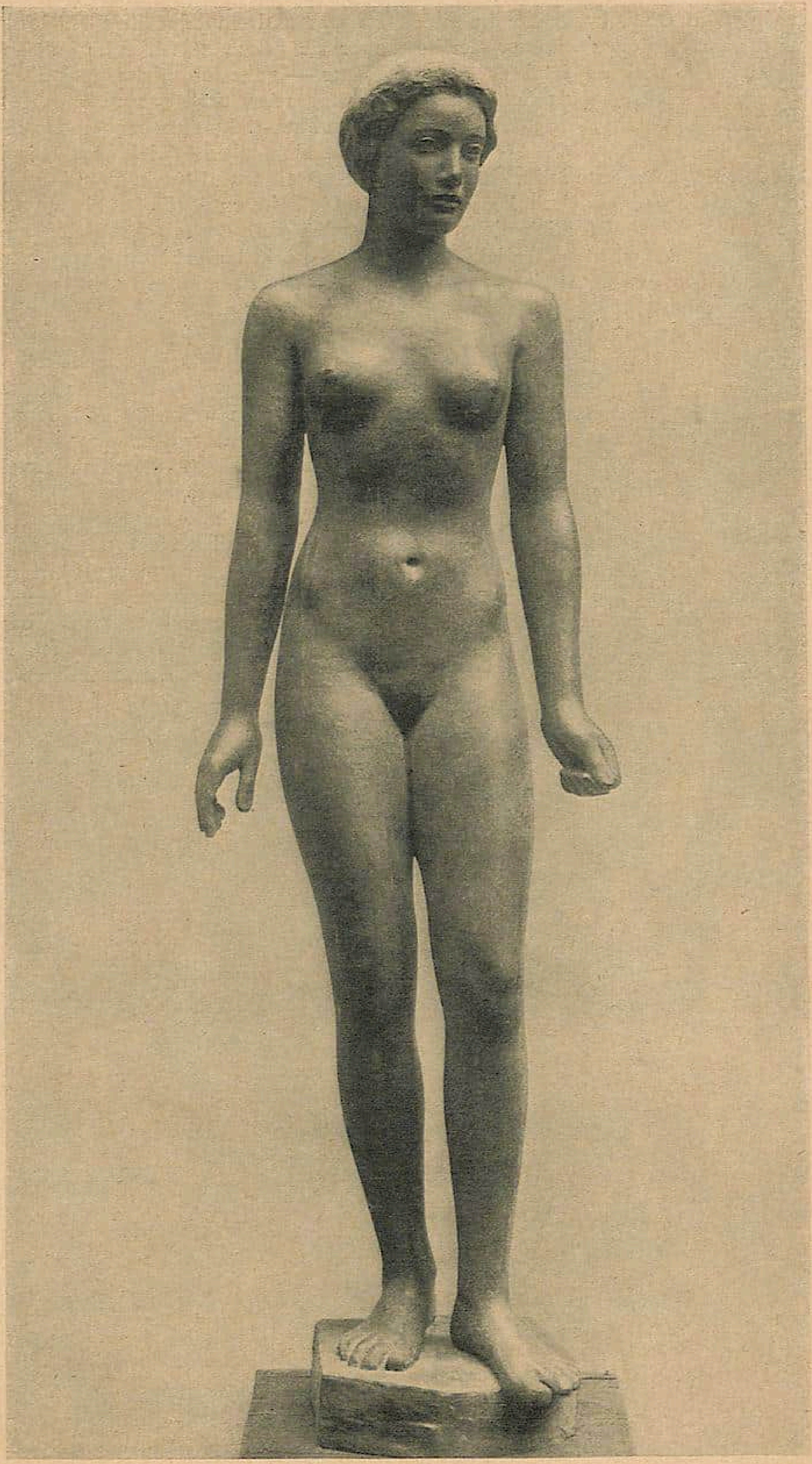
*

Was mich betrifft, so wüsste ich nicht, dass ich mich von etwas anderem leiten liesse als von meinen Augen; die sind freilich nicht unverdorben, und unbewusst wirkt wohl alles Mögliche nach, was einem zusagte; ich trachte strenger zu werden und möglichst genau und objektiv zu arbeiten. Das gibt wenigstens Studien, die sich dann einmal verwenden und jeder Auffassung zugrunde legen lassen, um Bilder zu machen. Ich lasse mich der Natur gegenüber auf gar nichts ein, was nach beabsichtigter Auffassung schmeckt, ich will vorerst gar nichts, als simpel und schlicht abmalen, was ich sehe; kann man erst das sicher in jedem Fall, dann kann man betonen, was man will und wertvoll findet — nur nicht dichten wollen, ehe man korrekt und orthographisch schreiben kann und objektiv das einfachste Geschichtchen verständlich erzählen kann. Vielleicht kommen Leibl und Konsorten auch noch zu was andrem oder ihre Nachfolger einmal, aber sie gehen erst treu und ehrlich durch die Natur — ganz und nicht bloss durch eine Auffassungsseite, und das ist das Stahlbad, das unsre Kunst durchmachen muss. Heute überstürzt sich alle Entwicklung. Bis sich aus der Strenge eines van Eyck, Memling und so weiter, ein Holbein entwickelte, bis aus Antonelli di Messina und Bellini ein Tizian kam, das Gebäude zu krönen, bis Rembrandt und Michelangelo Gipfelpunkte wurden, und Rubens, da lag mehr als die Entwicklung einiger Jahre im Menschen hinter ihnen, die Entwicklung von Generationen. Wir wollen das heut in einer Person durchmachen und nehmen da ein Flickchen von dem und eins von dem und setzen unsern Hanswurst zusammen; das ist aber alles leere und zwecklose Geschicklichkeit, keine organisch gewordene, eigenes Leben entwickelnde Kunst. Wer sich die Augen wirklich auswaschen könnte und all den gestohlenen vielseitigen Krimskrams vergessen und sich wie die Alten aus einem Prinzip herausentwickeln, — wenn man's nur könnte, aber man hat schon die buntgescheckesten, verschiedensten Flickchen in sich und gar keine Hoffnung zu was Echten zu kommen.

RICHARD SEEWALD — BADENDE AM LAGO MAGGIORE

Mit Erlaubnis des Euphorion-Verlags, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG KOLBE STEHENDE

Ausstellung bei Ernst Arnold, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL HOFER — LANDSCHAFT

Ausstellung bei Ernst Arnold, Dresden

JUBILÄUMSAUSSTELLUNG BEI ERNST ARNOLD IN DRESDEN

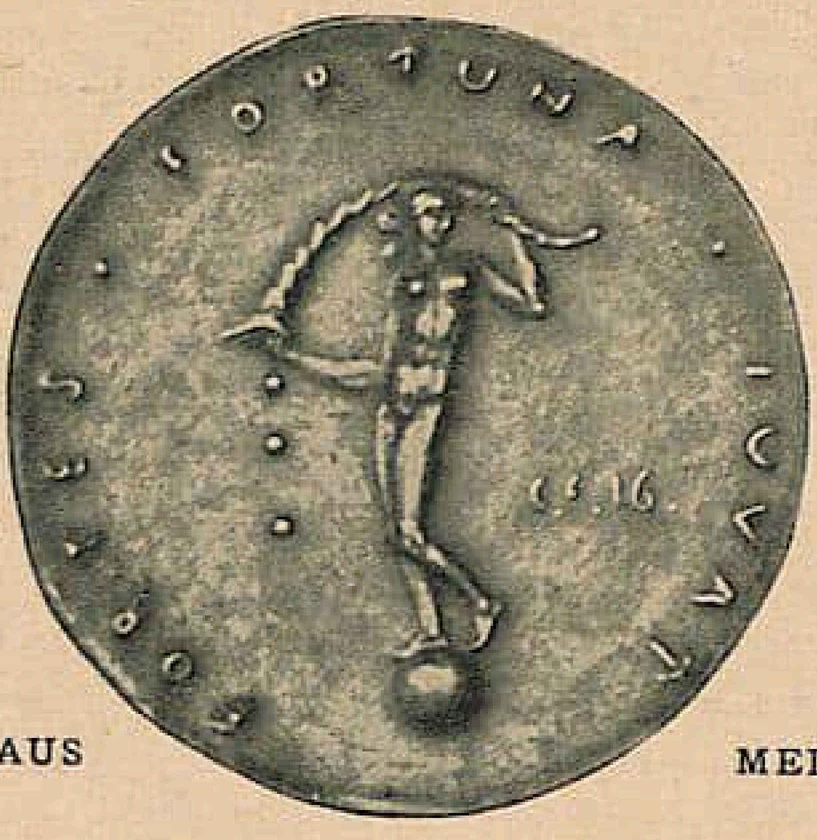
Im Jahre 1893, also jetzt vor 30 Jahren, eröffnete die altbekannte Kunsthandlung Ernst Arnold in Dresden ihre erste Ausstellung moderner Kunst, die durch Werke der damals jungen Münchner Secession bestritten wurde. Urheber dieser bedeutsamen Ausstellung war der damals kaum zwanzigjährige Ludwig Gutbier, der, begeistert von den Bestrebungen des Münchner Kunsthändlers Heinrich Ludwig Neumann und von der Münchner Ausstellung der Münchner Secession, seinen Vater überredete, der modernen Kunst in Dresden eine Stätte zu bereiten, die sie damals hier nicht besaß. Diese erste Ausstellung fand im ersten Obergeschoß der Löwenapotheke in gemieteten Räumen statt und fand wohl in der Dresdener Presse im Schreiber dieser Zeilen einen nicht minder begeisterten Lobredner, beim Dresdener Publikum aber hatte sie einen vollständigen Mißerfolg. Ludwig Gutbier ließ sich dadurch in keiner Weise abschrecken. Die Kunsthandlung Ernst Arnold veranstaltete auf seine Veranlassung und später unter seiner Leitung immer neue Ausstellungen moderner Kunst. Wir sahen dort die neuen Werke der verschiedensten Dresdener Künstler und Künstlergruppen, die Werke von Thoma, Menzel, Trübner, Corinth, Slevogt, Liebermann, Segantini, Munch, Hodler u. a. Hinzu kamen Ausstellungen der französischen Impressionisten, die erste im Jahre 1896, weitere 1899 und 1901; ferner sah man in zwei Sonderausstellungen Werke von van Gogh und Gauguin. Einen bedeutsamen weiteren Schritt auf diesem Wege bedeutete im Jahre 1906 die Verlegung dieser Ausstellungen in die eigens dafür geschaffenen prachtvollen Räume der Galerie Arnold in der Schloßstraße, die von Wilhelm Kreis und van de Velde geschaffen wurden. Aus der langen Reihe ansehnlicher Ausstellungen, zu denen Ludwig Gutbier auch namentlich Dresdener Künstler heranzog, ragte besonders hervor die Ausstellung französischer Kunst des 19. Jahrhunderts, die die wichtigsten Maler dieses Zeitraumes von Géricault bis Renoir und Cézanne in erlesenen Werken darbot (1914), ferner die große Schau expressionistischer Kunst (1916) und die große Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst, die von Runge, Kersting, Kaspar

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

David Friedrich, Oldach usw. an bis auf Thoma, Menzel, Trübner usw., alle deutschen Künstler umfaßte, die im modernen Sinne gute Kunst geliefert haben. Auch Anton Graff und dem neu entdeckten Ferdinand von Rayski waren besondere wertvolle Ausstellungen gewidmet. Nicht minder erfolgreich zog die Galerie Arnold die moderne graphische Kunst, sowohl die deutsche, wie vor allem die englische in den Kreis ihrer Bestrebungen, die nach dieser Richtung in den köstlichen graphischen Büchern des neugegründeten Arnoldschen Verlags einen weithin reichenden Ausdruck fand. An 15000 Bände sind von diesen schon in die Welt gegangen.

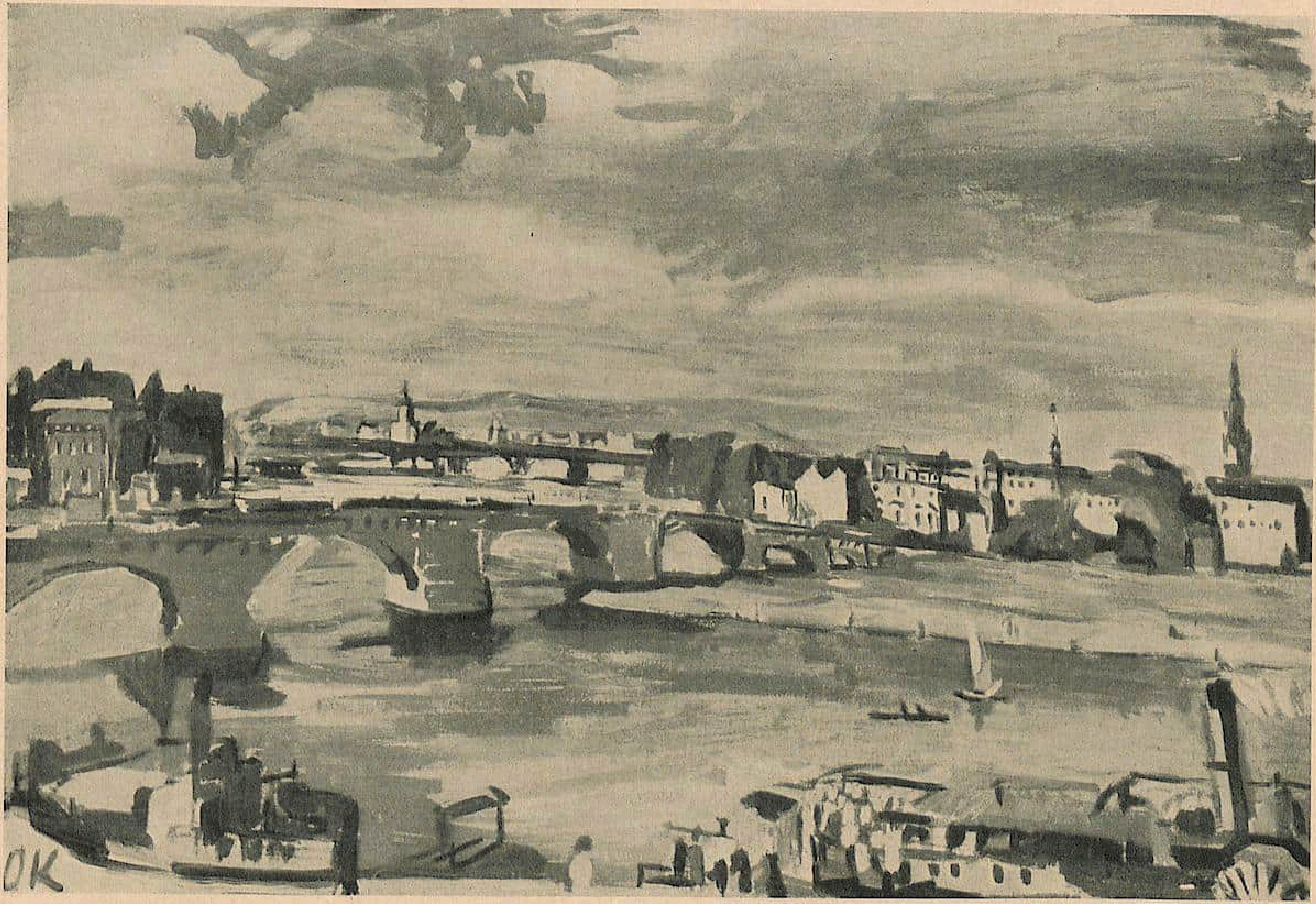
Die hervorragende Bedeutung, die die Kunsthandlung Ernst Arnold durch diese von Begeisterung, Idealismus und Energie getragene Betätigung Ludwig Gutbiers für Dresden und weit darüber erlangt hat, wird erneut erhärtet durch die Jubiläumsausstellung, die jetzt in allen Räumen der Galerie Arnold dargeboten wird. Als „Kunst der Gegenwart" schließt sie sich an die erwähnte Deutsche Jahrhundert-Ausstellung an und wird in der Hauptsache bestritten durch die Berliner Künstler, die zur Galerie Arnold seit Jahren in Beziehung stehen. An hundert größtenteils hervorragende Werke der Malerei und Plastik hat Ludwig Gutbier persönlich in den Berliner Ateliers mit sicherem Blick für Qualität ausgesucht, im vollgepackten Lastauto nach Dresden gebracht und hier mit dem erlesenen Geschmack aufgestellt, den wir seit Jahrzehnten an ihm kennen. Ein Unternehmen ersten Ranges ist so zustande gekommen, das — wir dürfen das ohne Übertreibung sagen — die Berliner akademische Ausstellung dieses Jahres noch übertrifft. Aus dieser selbst sind nur ganz wenige Werke in die Dresdener Ausstellung übergegangen. Größtenteils handelt es sich um die neuesten Werke der vertretenen Künstler. So sehen wir von Max Liebermann außer der prachtvollen Haarlemer Allee von 1906 sein jüngstes Bild „Auf der Gartenbank", von Lovis Corinth neben dem überaus lebendigen Bildnis „Pasternack" zwei prächtige Stilleben, von Slevogt die wie im Fluge erhaschte Impression eines Einzugs, von Pechstein ein mit kräftiger Klarheit durchgeführtes Figurenbild „Bei der Toilette". Neben ihm sind auch die übrigen Mitglieder der Brücke — so Schmitt-Rottluff mit einem prächtigen roten Blumenstrauß und einem mehr Farbe als Gegenstand aufweisenden Bauernhaus, Heckel mit einer Rheinlandschaft bei Säckingen —, bezeichnend vertreten. Heinrich Hübners weiträumige Seebilder von Travemünde sind ebenso glänzende Leistungen wie Hofers Landschaft mit Viadukt, Partikels Frühlingslandschaft, ein Strandbild von Heckendorf und Beckmanns eigenartig aufgefaßte, in kräftige Gegensätze von Licht und Schatten gesetzte Szene „Mars und Venus", und Röhrichts melancholische Schneelandschaft. Auch Purrmann, Moll, Pascin, Orlik, Krauskopf, Kohlhoff, Plontke, Otto Müller, Charlotte Berend, Carlie Sohn, von Ausländern Chagall und Munch haben Werke beigesteuert, die den wohlgeschlossenen Charakter der Ausstellung bestimmen halfen. Von dem Dresdener Kokoschka, der jetzt nach Wien geht, rührt ein ganz vorzügliches, farbig wohlausgeglichenes Gemälde her, zu dem Dresden mit der Elbe und der Brücke die Motive geliefert hat; von demselben ein leuchtendes Farbenkonzert, betitelt „Mutter und Kind". Die Plastik ist nicht minder glänzend vertreten durch Kolbes lebensgroße stehende weibliche Figur in Bronze, durch Fioris große Kniende in Terrakotta, sowie eine Fülle plastischer Kleinkunst von Gaul, August Kraus, René Sintenis. Im ganzen eine Ausstellung, die dem Ruhmeskranz der Galerie Arnold ein neues glänzendes Blatt einflicht. Möge der frische Wagemut, der sie geschaffen hat, seinen Lohn finden.

Paul Schumann



C. EBBINGHAUS MEDAILLE

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR KOKOSCHKA

LANDSCHAFT

Ausstellung bei Ernst Arnold, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SULPIZ BOISSERÉE UND DIE KUNST

II

Eine Zeitlang sah es so aus, als ob die Sammlung nach Köln oder Berlin in den Besitz Preußens gelangen würde. Schinkel knüpfte im Auftrage des Ministers Eichhorn Verhandlungen an. In einem Briefe an General Gneisenau berichtet Sulpiz, daß er sich mit Schinkel „bis zu einem förmlichen Vertrag vereinigt habe“ und teilt die Bedingungen mit, auch die Gründe, weshalb zunächst doch nur Berlin, erst später Köln in Frage komme (1816). Gneisenau antwortet erfreut: er habe bemerkt, „daß in der Geschichte stets Kunst und Wissenschaft neben kriegerischen Anstrengungen und Gefahren und in ihrem unmittelbaren Gefolge erblüht haben“. Aber die Verhandlungen scheiterten, die Brüder traten mit Stuttgart in Verbindung. Sulpiz betont: „Der Zweck unseres Strebens geht dahin, unsere Sammlung — — — für das gesammte deutsche Vaterland, an einem schicklichen Ort und auf die ferne Zukunft hin, als einen unveräußerlichen Kunstschatz fest zu gründen und womöglich auch unsere eigene Tätigkeit lebenslang daran zu knüpfen“ (1819). Der König geht darauf ein und stellt für die Sammlung den „Offizierspavillon“ zur Verfügung. Sulpiz berichtet: „Seit einigen Wochen strömen die Besucher aus allen Ständen, vom Vornehmsten bis zum Geringsten, vom Ältesten bis zum Jüngsten, und das betet sich nicht einander nach, sondern Jedes findet auf seine Weise eine Freude, Belehrung oder Erhebung. Besonders können sich die bibelfesten Bürgerleute nicht satt genug sehen an diesen Spiegeln eines gesunden, frommen, seelenvollen Lebens.“ Bertram berichtet, als Sulpiz verreist ist, daß Thorwaldsen und Professor Lund nach den Bildern gezeichnet habe, „um Studien zu machen zu Motiven für Komposition, Gruppierung, Stellung und Draperie“. . . . „Dannecker sagte einmal, ich will ein Hundsfott sein, wenn diese Kunst in der Hauptsache nicht dem Höchsten in der Antike gleichsteht. Thorwaldsen erwiderte lächelnd, was bedürfen wir des Vergleichs mit der Antike, stellen wir diese Kunstwerke neben die Natur selbst hin, so haben wir den höchsten und einzigen Maßstab.“

Interessante Stellen finden sich in Briefen von einer Pariser Reise und einer solchen nach Holland, die Sulpiz mit dem ersten Rheindampfer unternimmt, doch müssen wir es uns versagen, hierbei zu verweilen. Jetzt erst entdeckt er, daß sein angeblicher „Eyck“ in Wahrheit ein Rogier van der Weyden ist.

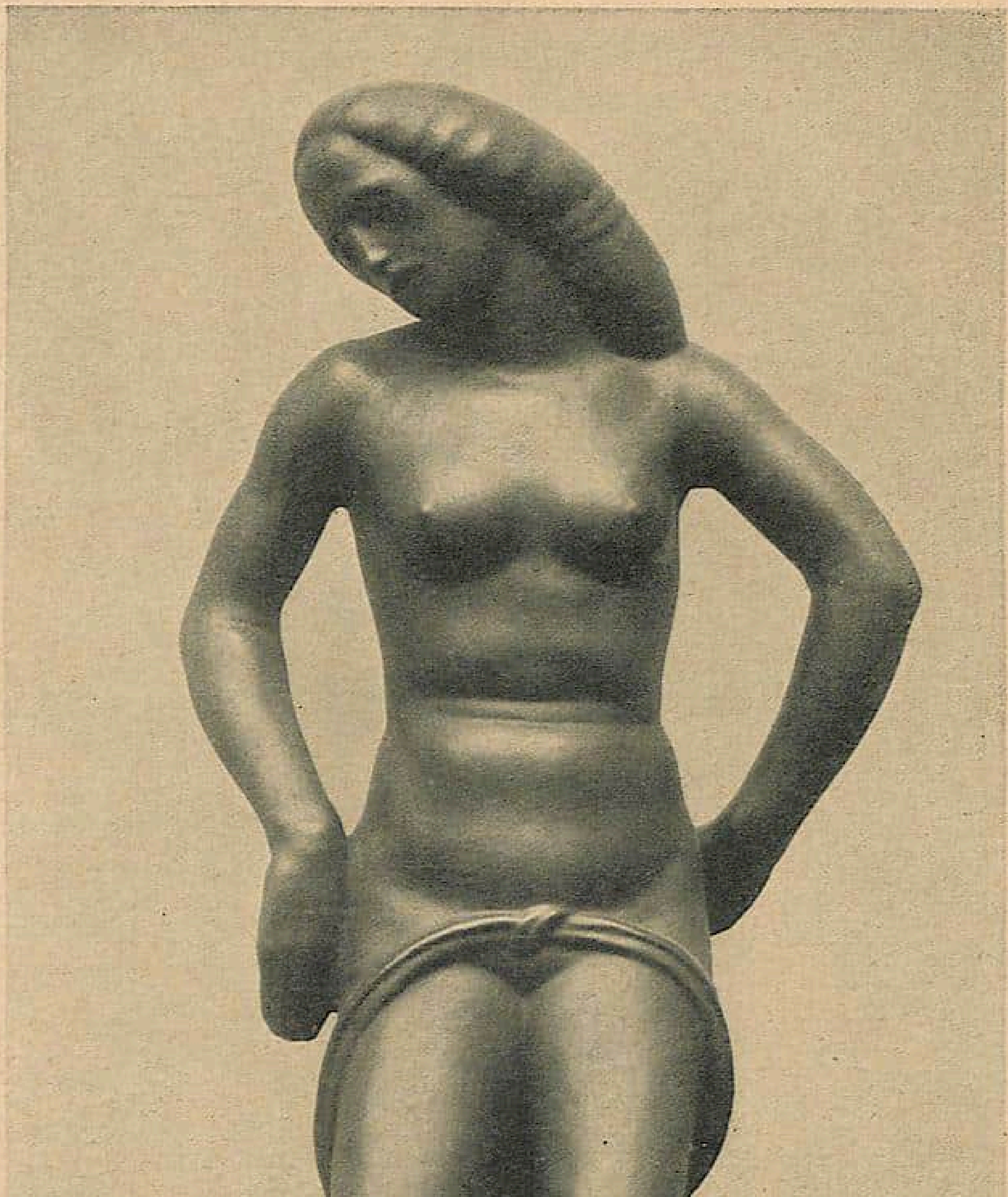
1827 macht der König von Bayern sein Angebot auf die Sammlung, das angenommen wird. Von der ersten Audienz bei Ludwig I. berichtet Sulpiz: „Er rief mehreremale aus: ‚Aber welche Sammlung habe ich nun, meine Herren; welche Sammlung, wenn das Alles beisammen seyn wird! . . . . Nur wünsche ich, daß nichts davon in die Zeitungen komme und besonders, daß man den Preis nicht erfahre. Wenn man das Geld im Spiel verliert oder für Pferde ausgiebt, meinen die Leute, es wäre recht, es müsse so seyn; wenn man es aber für die Kunst verwendet, sprechen sie von Verschwendung.“

Eine ihm angebotene Professur in Bonn schlägt Sulpiz aus, „denn er wisse nicht, wie und ob es ihm gelingen würde, dem Lehrfach Genüge zu tun.“

Bei der ihn sehr erschütternden Nachricht vom Tode Goethes schreibt Sulpiz an Melchior u. a.: „Es sind nun zweiundzwanzig Jahre, daß wir mit dem alten Herrn in dem schönsten Freundschaftsverhältnis gestanden haben. Ich fühle, es kann uns nie ersetzt werden. Danken wir darum desto mehr Gott, daß er uns dasselbe so lange vergönnt hat und bitten wir ihn, daß er uns die Freunde, die uns bleiben, noch weit hinaus erhalte. Man erwirbt doch nur wenig neue Freunde, wenn man älter wird und desto mehr verliert man. Ohne Liebe und Freundschaft ist aber die schöne Welt mit allem Sonnenschein, der Natur und der Kunst gar nichts werth.“

Von Interesse sind einige Stellen über Sulpiz' Kunstanschauungen, die zugleich ein Schlaglicht auf die, oft sehr einseitige Kunstmeinung dieser Zeit werfen. In Florenz entsetzt er sich in der Sakristei von S. Lorenzo über Michelangelo: „Du hast keinen Begriff von der Widerwärtigkeit der gewaltsamen Verrenkungen, ich kann es nicht anders nennen, womit die Bewegung in den sieben Statuen angegeben ist, welche man hier vereinigt sieht. Ebensowenig hast Du aber auch einen Begriff und wirst ihn nicht eher ganz erhalten, als bis Du mit Deinen eigenen Augen gesehen, welch eine wundervolle Gechicklichkeit, nein, welch eine Zauberkraft der außerordentliche Mann besessen, den Marmor zu behandeln. Mehrere Theile der Statuen sind nicht ganz fertig, ja nur eben angedeutet und meist deswegen, weil zu einer gehörigen Ausführung die Masse des Marmors nicht ausgereicht, wie man auf das deutlichste sieht. . . . . An jenen unvollendeten, nur angedeuteten Theilen sieht man, wie der Künstler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ METZNER MÄDCHEN

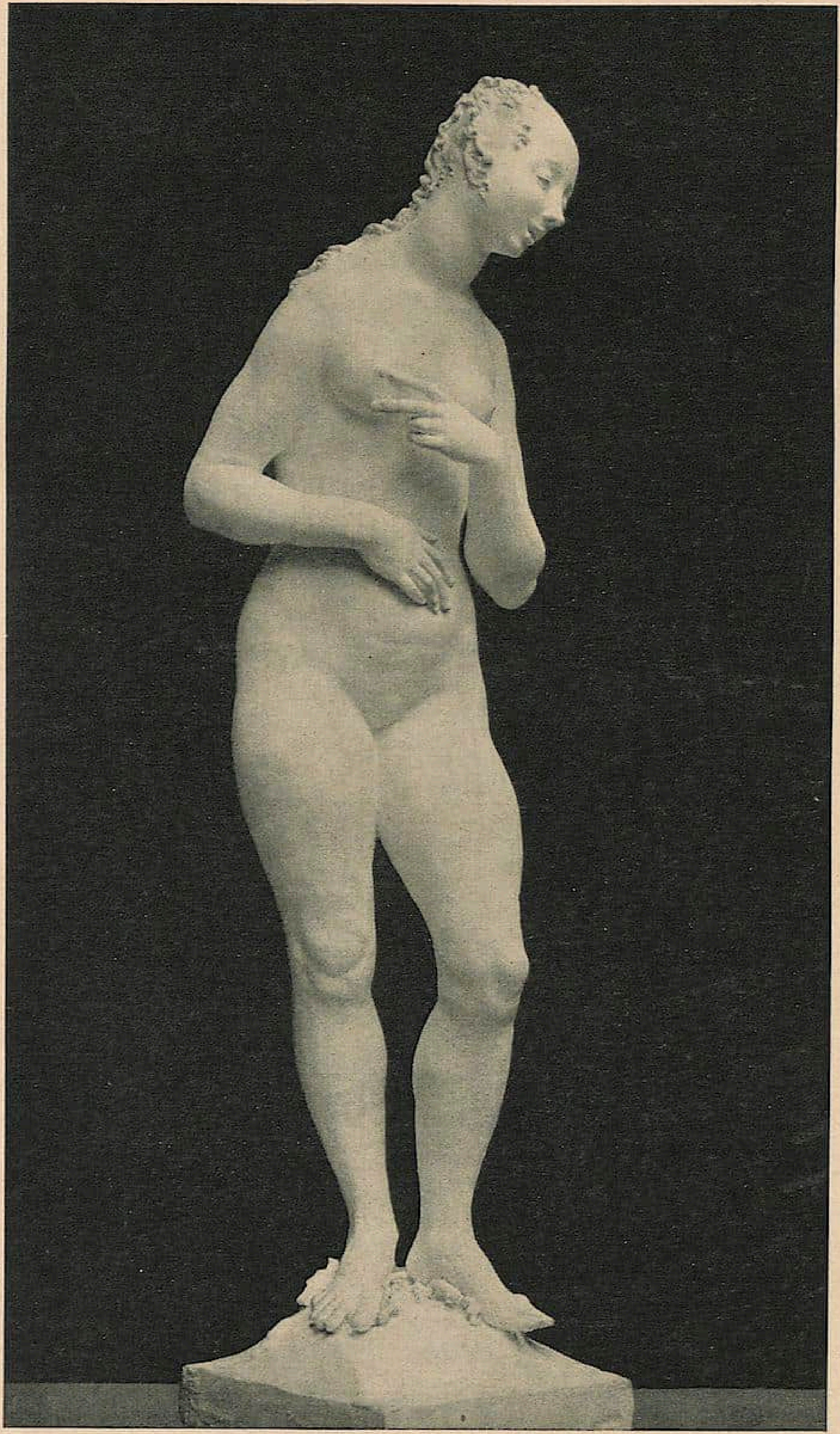
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. STURSA • DAS LEBEN ENTFLIEHT

bei jedem Stück des Eisens die Form, die er hervorrufen wollte, im Sinne hatte, wie er eigentlich mit Eisen und Schlegel in den Marmor gezeichnet, denselben gleichsam wie Wachs geknetet hat. Die unmittelbare Anschauung großer Bildwerke von Michelangelo — im Dom ist eine Pietà und in der Gallerie eine Büste des Brutus, — hat von allem, was ich hier erlebt, den größten, tiefsten Eindruck auf mich gemacht. Und ich weiß mich in der Kürze nicht anders auszudrücken, als daß ich Michel Angelo mit Napoleon vergleiche. Wie dieser seine Kriegskunst mit der Staatskunst verwechselt, wie Napoleon nur ein kecker, verwegener Techniker auf dem Schlachtfeld gewesen, seinen Beruf ganz verfehlt und unsäglich geschadet hat; so Michel Angelo in seinem Kreis. Man begreift das gewaltsame Wesen des Michel Angelo um so weniger, wenn man ihn im Verhältnis zu den ihm vorhergehenden und gleichzeitigen, hiesigen Bildhauern betrachtet. Denn diese sind so ausgezeichnet und so sehr vom wahren Kunstsinne beseelt, als es in der Malerei die Vorgänger Raphaels waren, dermaßen, daß auf sie ein christlicher Phidias hätte folgen können; nun aber kam dieser titanische Mensch, der in allen Zweigen der Kunst die Grenzen überschritt, dadurch Bildhauer, Maler und Architekten in Verwirrung, die Kunst überhaupt in unabsehbares Verderben brachte. (sic!)

Was die älteren Maler des 14. Jahrhunderts, Cimabue, Giotto, Orcagna usw. bis Fiesole betrifft, so stehen sie alle nicht nur in der Farbe, sondern auch in der Rundung hinter unseren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL SCHEURICH VENUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. MAILLOL SITZENDE FRAU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

altkölnischen Malern des 14. Jahrhunderts zurück. In der Zeichnung hingegen, besonders in der Zeichnung der Gestalten und ihrer Bewegungen, sind sie unsern Malern vorzuziehen...

Es ist überhaupt nach allen Spuren, die ich von einzelnen Wandgemälden hier und dort in Deutschland gefunden, gar nicht zu bezweifeln, daß, wenn unsere Kirchen und Klöster in ihren alten Malereien so wären erhalten worden, wie die hiesigen (nämlich in Florenz), wir vieles würden aufzuweisen haben, was vollkommen die Wage hielte....

In Mantua haben wir uns 2 Tage aufgehalten, die Werke von Giulio Romano, besonders der Palast del T. sind zu merkwürdig, als daß ich mich mit einer flüchtigen Ansicht hätte begnügen können. Sie geben überdem den besten Aufschluß über das, was der König in München mit der Glyptothek und dem Königsbau beabsichtigt, so wie überhaupt über das ganze Wesen der Dekoration und Ausstattung mit historischen und mythologischen Freskomalereien."

Zucheros Malereien in der Kuppel des Florentiner Doms „gebieten", wie Sulpiz weiterhin ausführt, „die größte Achtung". Aber er bedauert, daß der Maler „kolossale lebende, halbgeschundene Menschen dargestellt hat": „Der Künstler hat nämlich seine genaue Kenntnis der Muskeln und aller weichen Teile des menschlichen Körpers bei dieser so schicklichen Gelegenheit (in den acht Höllenabteilungen) zeigen wollen, daher hat er in den vier Figuren vier verschiedene Grade von Aufdeckung dieser Teile beobachtet, so daß in der letzten Figur die Schinderei am ärgsten und das ganze Innere des Bauches und der Brust zu sehen ist." —

In Rom findet dann aber doch Michel Angelos Decke Bewunderung, aber Sulpiz schränkt sie ein: „So bekundet sich selbst an diesem vorzüglichsten Werk des Michel Angelo, daß es ihm an einem gewissen Takt und Mäßigung fehlte, die ich ein musikalisches Gefühl nennen möchte und welche die Bedingung aller wahren Grazie ist" usw.: „Wie ganz anders ist es mir dagegen bei dem himmlischen Raphael zu Muthe geworden! — er ist immer ein Engel und Michel Angelo ein Titan." —

Zum Schluß noch einiges über Cornelius und andere aus dem „Briefwechsel mit Goethe" im 2. Bande:

Sulpiz an Goethe am 29. Juli 1811:

„In Frankfurt habe ich den Cornelius fröhlich und guter Dinge gefunden. Ihr Beifall und die Aussicht, die ich ihm mit Reimer in Berlin eröffnet, hat hingereicht, den Buchhändler Wenner in Frankfurt zur Unternehmung des Werks (Faust-Zeichnungen) zu bewegen. Cornelius sieht sich dadurch im Stande, seine Reise nach Italien auszuführen. Er vollendet vorher noch drei Zeichnungen, eine: „Gretchen in der Kirche", ist schon fertig, die andere, „Gretchen vor der Mater dolorosa", wird es bald, dann folgt die dritte, „Gretchen bei Faust in der Laube". Im September geht er mit einem braven jungen Kupferstecher, der die Blätter unter seinen Augen stechen soll, nach Rom."

Goethe an Sulpiz am 14. Februar 1814:

„Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlossers stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum erstenmal ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen. Dieß war den ehrlichen Deutschen vorbehalten und freilich durch den Geist bewirkt, der nicht Einzelne, sondern die ganze gleichzeitige Masse ergriff. Ihre Sammlung und Ihr Dom wirken ja aus gleichem Grunde und aus gleicher Richtung."

Sulpiz an Goethe am 13. Januar 1828:

„Neben Cornelius sind seit kurzem (in München) zwei junge Männer von sehr schönem Talent an der hiesigen Akademie angestellt worden, Heinrich Hess und Julius Schnorr. Beide haben auch schon wichtige Aufträge vom König, ersterer soll nämlich die neue Schloßkapelle, der andre aber den neuen Schloßflügel in Fresko malen. Sie fangen bereits an, Entwürfe zu diesen großen Arbeiten zu machen. Von Hess sieht man ein vortrefflich ausgeführtes Gemälde, „Apoll unter den Musen", in Lebensgröße, welches er in Rom gemalt hat, und Schnorr hat ganz kürzlich die Cartons zu den Gegenständen aus Ariost aufgestellt, welche er in der Villa Massini in Fresko gemalt hat. Der junge Langer, der nun nicht mehr bei der Akademie angestellt ist, hört indessen nicht auf, in seiner Kunst tätig zu sein; er hat in seinem Landhaus einen Saal in Fresko gemalt, woran manches zu loben ist. Genug, man hört und sieht hier jetzt nichts als Fresko und Fresko, die Ölmalerei ist jetzt ganz auf die Porträt- und auf die Landschafts- und Genremalerei beschränkt. Das Porträt begünstigt der König nun sehr, indem er sich und die Königin im Krönungsornat und sonst verschiedentlich von Stieler malen läßt, ganz besonders aber auch dadurch, daß er diesem Künstler immer Aufträge gibt, die ausgesuchtesten Schönheiten abzubilden, die dann später in eine Sammlung vereinigt werden sollen. Die Genremalerei hingegen, welche von König Max fast ausschließlich begünstigt wurde, überläßt König Ludwig ihrem Schicksal, sie findet außer dem Beifall vieler einzelner Liebhaber ihre Hauptstütze im Kunstverein."

Nasse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GOTTFRIED KELLER — FELSIGE UFERLANDSCHAFT

GOTTFRIED KELLER ALS MALER*)

Der interessanteste Abschnitt in Kellers künstlerischer Lebensgeschichte ist das Kapitel München. Im Mai 1840 kam er hin, ein einundzwanzigjähriger, hoffnungsvoller Adept der Landschaftsmalerei, im Herbst 1842 wanderte er zurück, mit dem drückenden Bewußtsein, nichts oder doch nichts Rechtes gelernt zu haben. Wie kam das? Es war kein unbedeutender Moment in der Kunstgeschichte Münchens, den Keller miterlebte. Er sah den Abgang von Cornelius — in einem (ungedruckten) Sonett hat er ihn den „König seiner Zeit" genannt — und den Aufstieg von Kaulbach, den seine Hunnenschlacht mit einem Schlag zum berühmten Mann gemacht hatte, und man stritt sich, wer der Größere sei: der Meister oder der Schüler? Bei diesen erhabenen Historienmalern war für Keller nun freilich nichts zu lernen und an der Akademie gab es überhaupt keine Professur für sein Fach. Aber andere (Kellers Landsmann Gottfr. Steffan z. B.) kamen als Landschafter vorwärts auch ohne speziellen Unterricht. Warum gerade Keller nicht? Sein Unglück war, daß er zu Hause saß und nach alten Zürcher Studien Landschaften komponierte, ohne seine Anschauung an der Natur zu erfrischen und zu bereichern. Das ist sehr merkwürdig. Er fühlte auch die Unterlassungssünde und redet sich gelegentlich auf den Mangel an Geld hinaus: er könne nicht wie die andern ins Gebirge gehen, sondern müsse in der Stadt bleiben und sparen. Indessen — da muß doch ein Stück Selbstbetrug mitspielen. Brauchte er wirklich auf dem Lande mehr Geld? und mußte es denn gerade das Gebirge sein? Die Landschaft begann ja vor den Toren der Stadt! Er hätte im Isartal, im Englischen Garten die schönsten Motive finden können. Es kam nicht dazu. Statt dessen phantasierte er, angeregt durch Daniel Fohr, „ossianische" Landschaften zusammen und vergrub sich schließlich in die Ungestalt des Kartons der „Mittelalterlichen Stadt". Seine Begabung war doch nicht stark genug, um zu der Natur in ein selbständiges Verhältnis zu kommen.

Ich weiß nicht, ob der alte Keller es gebilligt hätte, daß man seinen malerischen Bemühungen mit einer Sorgfalt nachgegangen ist, die sonst nur für große Talente aufgewandt wird, aber das ist sicher: einen gründlicheren, liebevolleren und doch auch gerechteren Biographen hätte er nicht finden können als Paul Schaffner. Natürlich würde auch er die viele Mühe sich gespart haben, wenn eben der Malerjüngling nicht mit dem „Grünen Heinrich" identisch wäre. Die Beziehungen zum Roman sind in der feinsten Art anschaulich gemacht und auch die Lehrer des Knaben („Habersaat" = Peter Steiger, „Römer" = Rudolf Meyer) sind aus dem Schattenreich heraufbeschworen worden und haben noch einmal Fleisch und Blut bekommen. Über den unglücklichen „Römer" ist sogar nachträglich ein ausführliches psychiatrisches Gutachten angefertigt und der historischen Darstellung beigegeben worden. Einen besonderen Vorzug des Buches bildet die reichliche und gute Illustrierung.

Heinrich Wölfflin

*) Paul Schaffner. Gottfried Keller als Maler. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GOTTFRIED KELLER LANDSCHAFT MIT GEWITTERSTIMMUNG

NEUE BÜCHER

Minetti, Henry. Osmanische provinziale Baukunst auf dem Balkan. Hannover, Orientbuchhandlung H. Lafaire.

Die Beispiele osmanischer Baukunst am Balkan gehören mit wenigen Ausnahmen einer bäuerlich-schlichten, biederen, kurz einer provinzialen Richtung an. Weder in Größe noch in Pracht, weder in Durchgeistigung noch völkischer Kraft lassen sie sich mit den Kernlanden des Osmanentums und den Meisterwerken in Konstantinopel, Brussa und Konia vergleichen. Trotzdem verdienen diese Bauten in mehr denn einer Hinsicht unser erhöhtes Interesse. Leicht gebaut, mehr dem Gefälligen und Gemütvollen als dem Ernsten, Monumentalen zuneigend, gehen diese Zeugen der ehemaligen, jetzt ja auch schon vom Balkan ganz verdrängten Türkenherrschaft einem raschen Verfall entgegen, auch wenn der Weltkrieg sie stellenweise verschont hatte. Hierbei verlieren wir aber nicht nur eine Fülle gefälliger architektonischer Lösungen und künstlerisch fruchtbarer Anregungen, sondern auch eine historisch und ethnographisch beachtenswerte, von mancherlei Strömungen abhängige, und trotzdem bodenständig gewordene Volkskunst. Die Gegend von Nisch bis Saloniki, von Monastir bis Philippopel ist der Raum, auf dem sich die seßhaften Stämme der Serben und Griechen mit den eindringenden Osmanen mischten; zugleich ist es aber auch die Zone, in der erobherndes Osmanentum auf den Einfluß Mitteleuropas stieß. Deutlich spiegeln sich besonders in den architektonischen Details, deren in Minettis Buch eine ganze Anzahl aus Innenräumen (Täfelungen, Decken, Cheminées, Öfen, Geländer usw.) gegeben sind, die Einwirkung wieder, welche europäisches Barock und der Klassizismus ausgeübt haben. Diese Vermengung steht keineswegs vereinzelt da, auch in Konstantinopel, durch Vermittlung dortiger europäischer Kolonien und des Stadtviertels Fanar und in Syrien durch die Beziehungen zu Frankreich hervorgerufen, ist Ähnliches zu beobachten, nur fand es bis heute wenig Beachtung.

Am Balkan hat diese Mischkunst, der leicht etwas Spielerisches, Unreifes und Widerspruchsvolles anhaftet, die freundliche ländliche Note, die in ihrer unbekümmerten Buntheit alle Unzulänglichkeiten vergessen läßt. Um diesen naiven Reiz richtig zu schildern, war es sehr wertvoll, daß der Verlag, der dem Buche Minettis eine sorgsame Drucklegung angedeihen ließ, zwei charakteristische Beispiele nach Aquarellen als muntere Farbtafeln brachte: eine graublaue Holztüre mit rot und gelben Füllungsfeldern im Rautenmuster, und den Mihrab, der, mit dem 16. Jahrhundert wohl zu früh datierten, Moschee von Küstendil (Imâret Dschami). Hier ist das kristallinische Zierwerk der sogenannten Stalaktiten (Mukarnas) sehr bunt, wieder in unmittelbarer Gegenübersetzung der Grundfarben behandelt. Es ist mir bisher — außer in Holzwerk — ein einziger ähnlicher Fall bekannt geworden. Bei der Moschee Sultan Suleimans

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

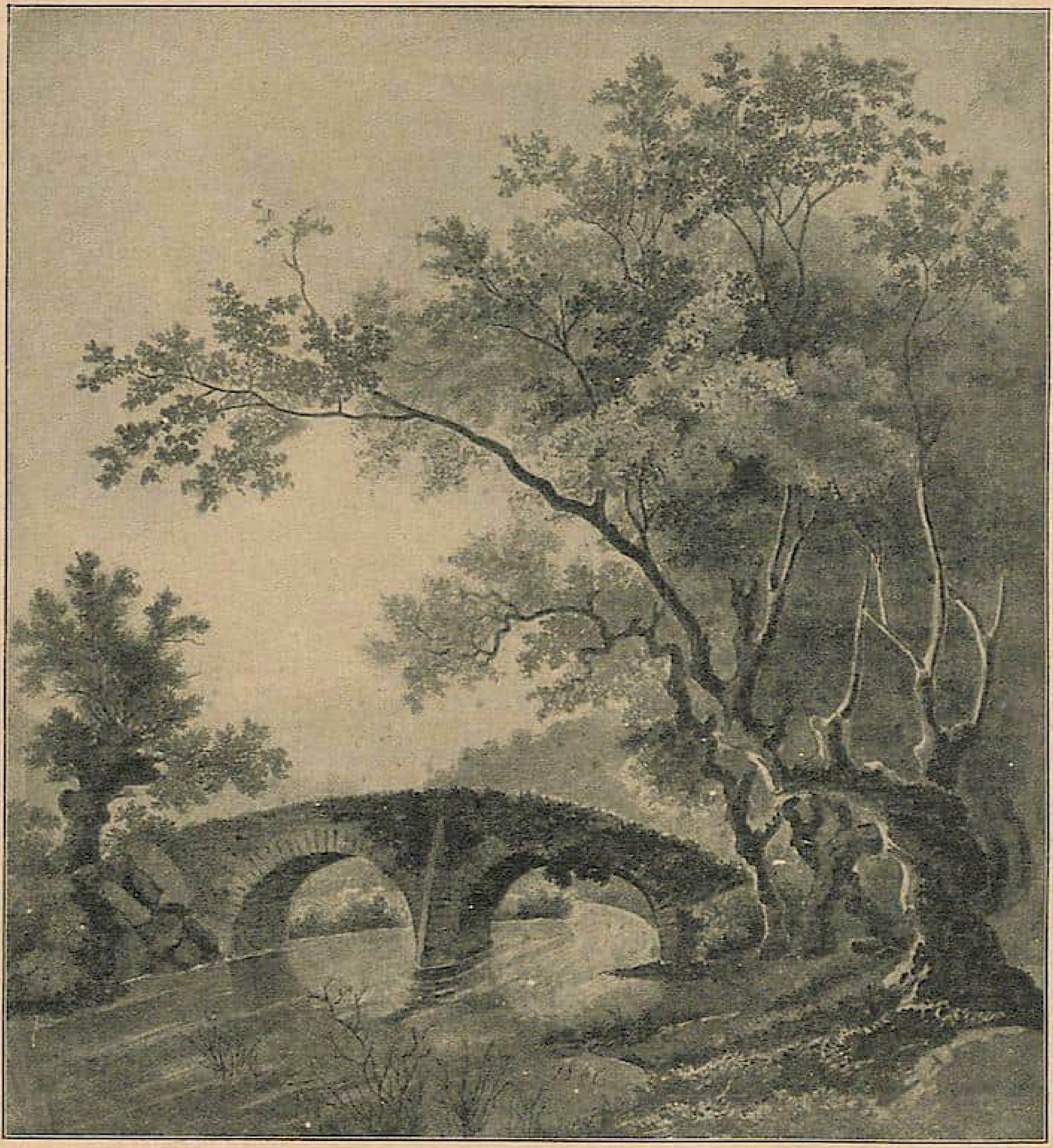
in Damaskus wurde eine analoge Bemalung auf Stein unter weißer Tünche herausgeholt. Die Farbe, logisch den Kristallgebilden angepaßt, wirkt so überzeugend und stark, daß man vermuten möchte, derartige polychrome Fassungen von Stalaktiten seien weit verbreiteter gewesen und vielfach nachträglich in den Zentren des Luxus der Vorliebe für milchigweißen Marmor bzw. Anstrich als Surrogat gewichen, als die öde Prunksucht des schlimm historisierenden und national entfremdeten ausgehenden 19. Jahrhunderts dem europäischen Einfluß ein letztes Mal kraftlos gegenüberstand.

Das Kapitel von der osmanischen Baukunst im allgemeinen mag manchem überflüssig erscheinen, doch ist es geeignet, in seiner knappen Fassung einem dem Gegenstand ferner stehenden Leser zur Einführung zu dienen. Wertvoll ist, daß den alltäglichen Bauerscheinungen eine eingehende Beschreibung und gute treffsichere Skizzen gewidmet werden. An diesen technischen und künstlerischen Kleinlösungen, die teils dem ganzen vorderasiatischen Orient gemeinsam sind, gehen umfassende Schilderungen leicht achtlos vorüber, da sie dem Landeskenner bald als Selbstverständlichkeit erscheinen. Sie bergen aber eine Fülle von Anregung besonders auch für den schaffenden Architekten, von dessen Standpunkt aus das Buch geschrieben ist.

Karlsruhe — Prof. Dr. K. Wulzinger

Nasse, Hermann. Jacques Callot. 2. Auflage. Mit einem Titelbild und 104 Abbildungen auf 50 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

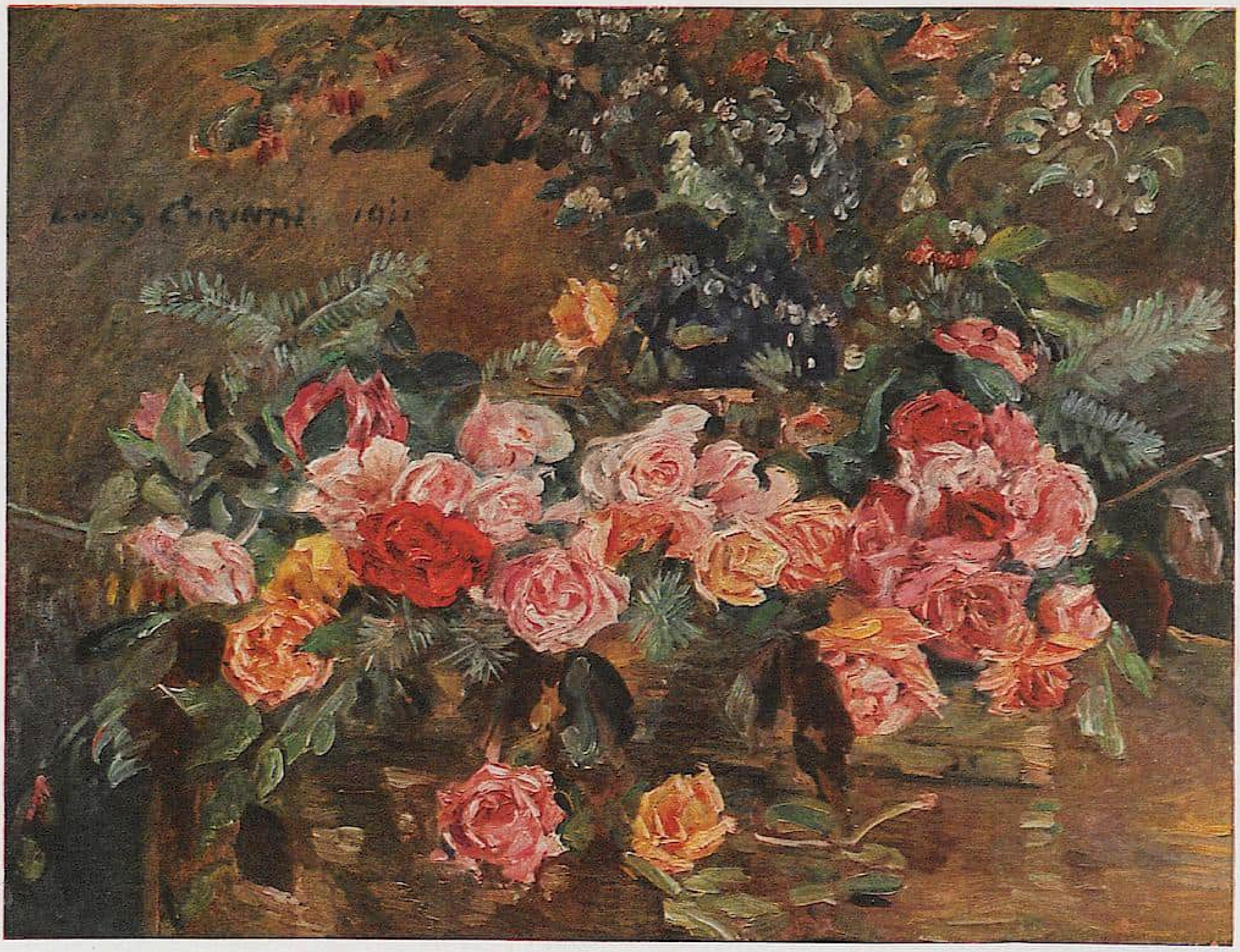
Wenn ein Werk, das sich zunächst nur an die ernsthaftesten Sammler und Kenner wendet, innerhalb eines Jahrzehnts eine zweite Auflage — noch dazu in solchen Zeiten — erlebt, so müssen eine ganze Reihe von Vorzügen die Ursachen des immer neuen Verlangens nach ihm erklären. Ich nenne nur einige Vorzüge: Zuverlässigkeit und gründlichste Orientierung über alle Fragen, die Callots Entwicklung, Herkunft, Wirkung und Umwelt betreffen. Knappe und klare Darstellung; Sparsamkeit an Worten. Vorsichtig aber nicht schwankend im Urteil. Lebendig, kurz und vielsagend ist das Leben geschildert. Übersichtlich ist der chronologische Katalog. Die Literaturübersicht erschließt auch sehr Bewanderten Neues und Vergessenes. — Trotz der Not der Zeit hat der Verlag dem Werk eine noch vornehmere Form gegeben! — So liegt ein Werk vor, das sich im internationalen Wettbewerb deutschen Wissens und Darbietens sehen lassen darf. Bredt



GOTTFRIED KELLER — TEUFELSBRÜCKE BEI BÜLACH

Die Wiedergaben auf S. 62–64 stammen aus dem Werke Schaffner, Gottfried Keller als Maler
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachf., Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
BLUMENSTILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS VON MARÉES SELBSTBILDNIS (1862)
Ausstellung der Galerie Thannhauser, München

ÜBER EINIGE BILDER DES HANS VON MARÉES

In diesem Herbst hat die Galerie Thannhauser in München — auch unter der Ungunst der Zeiten bemüht, den Freunden der schönen Künste bedeutende Schauspiele zu geben — eine Ausstellung von Arbeiten des Hans von Marées möglich gemacht. Wir fanden 31 Malereien, 57 Zeichnungen.

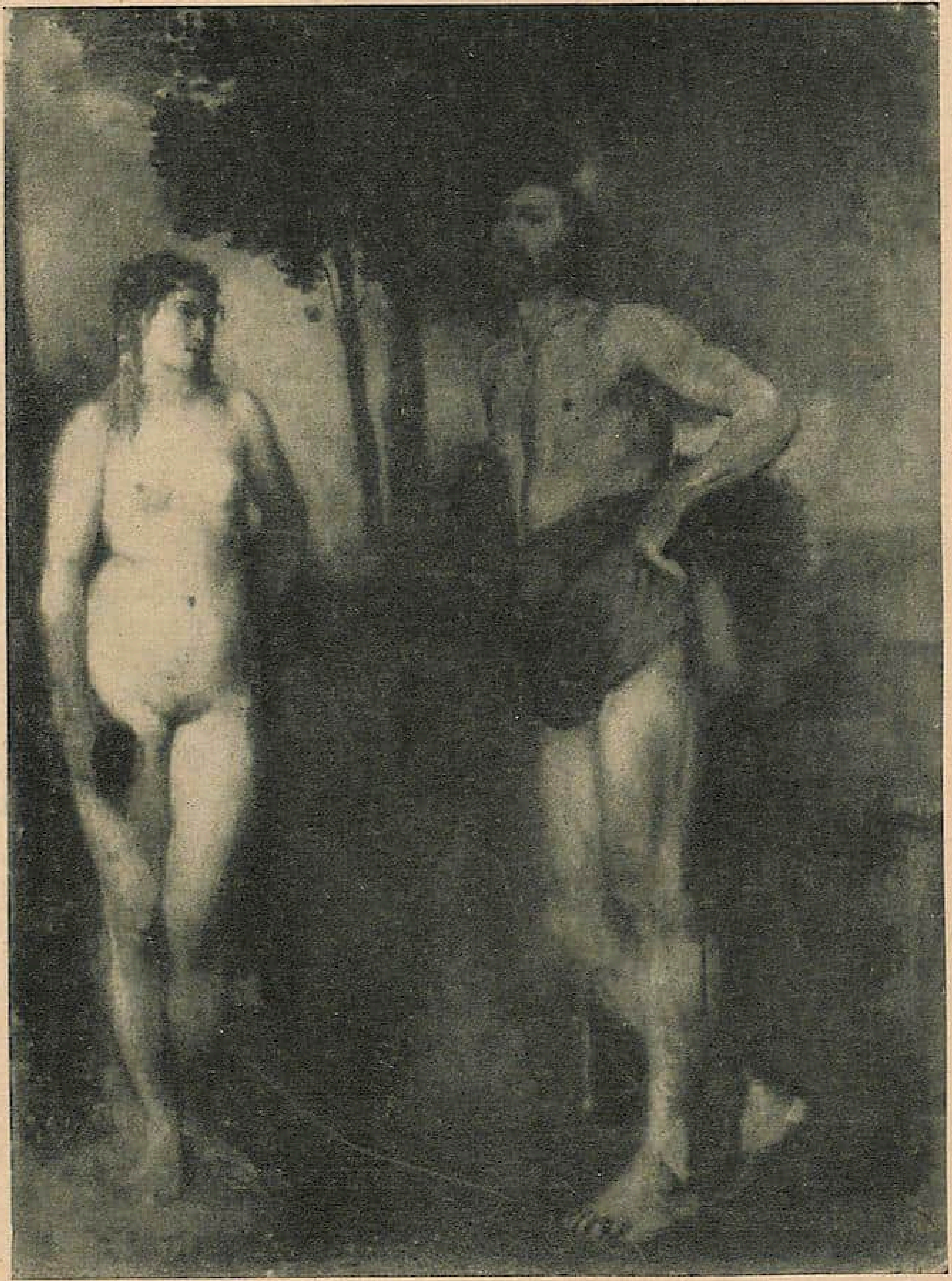
Daß die Ausstellung unbekanntes Gut zutage bringen würde, war nach dem mit so unendlicher Sorgfalt des Philologen bearbeiteten Werk Meier-Graefes über Marées*) und nach den systematischen Ergänzungen der Forschung, die im Jahrbuch der Marées-Gesellschaft, dem „Ganymed"**), veröffentlicht werden, kaum mehr zu erwarten. Gleichwohl überraschte die Ausstellung auch den mit dem Werk des Marées Vertrauten: durch eine einzige, aber außerordentliche Malerei, die bis dahin — soviel wir sehen — nicht gebucht war.

Da besondere Umstände eine photographische Aufnahme bis zum Augenblick leider unmöglich machen — eine Reproduktion soll so-

*) Julius Meier-Graefe, Hans von Marées. 3 Bände. München (Piper) 1910.

**) „Ganymed", geleitet von Julius Meier-Graefe und Wilhelm Hausenstein. München (Piper) 1919 u. ff.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

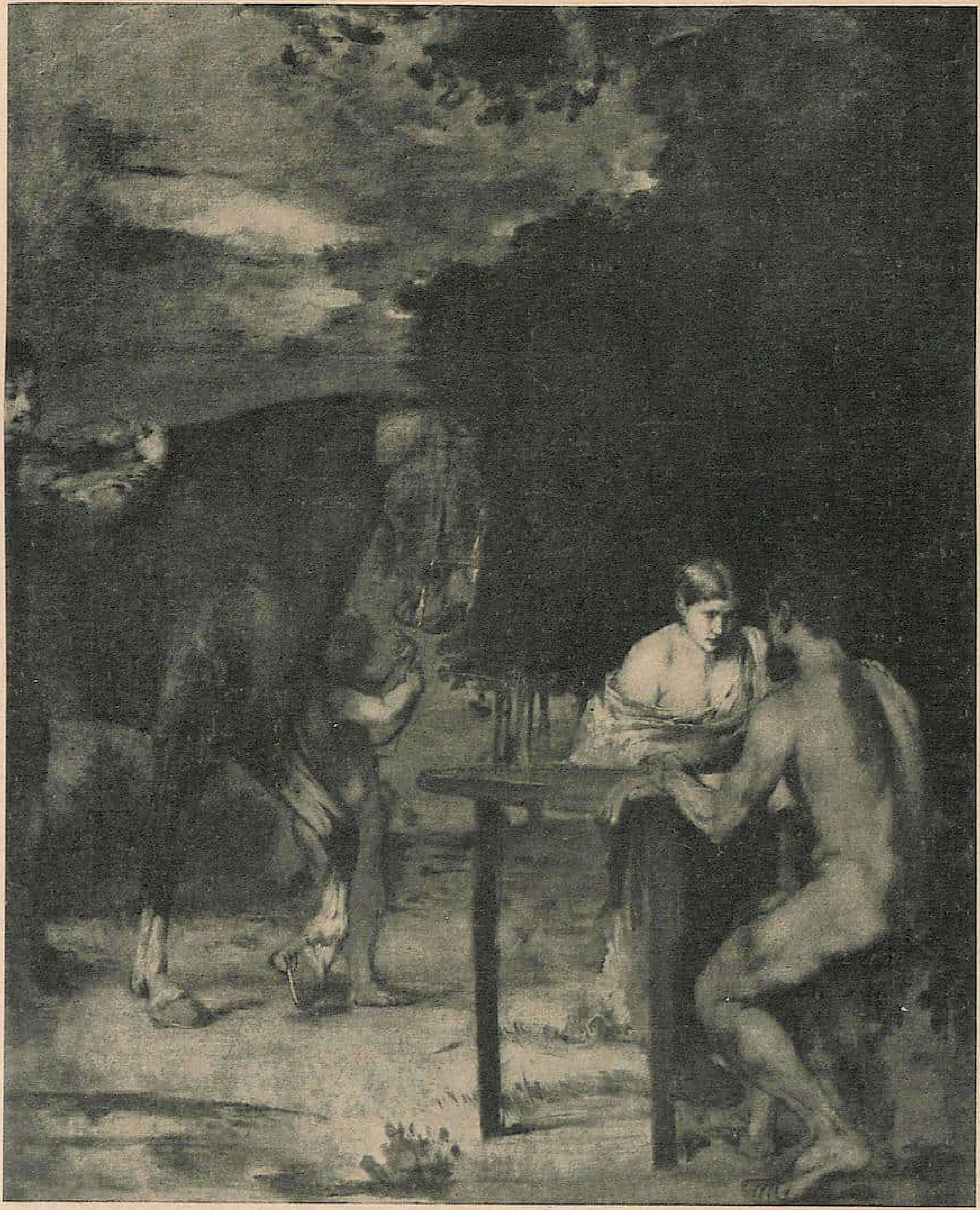


HANS VON MARÉES — EKLOGE

Ausstellung der Galerie Thannhauser, München

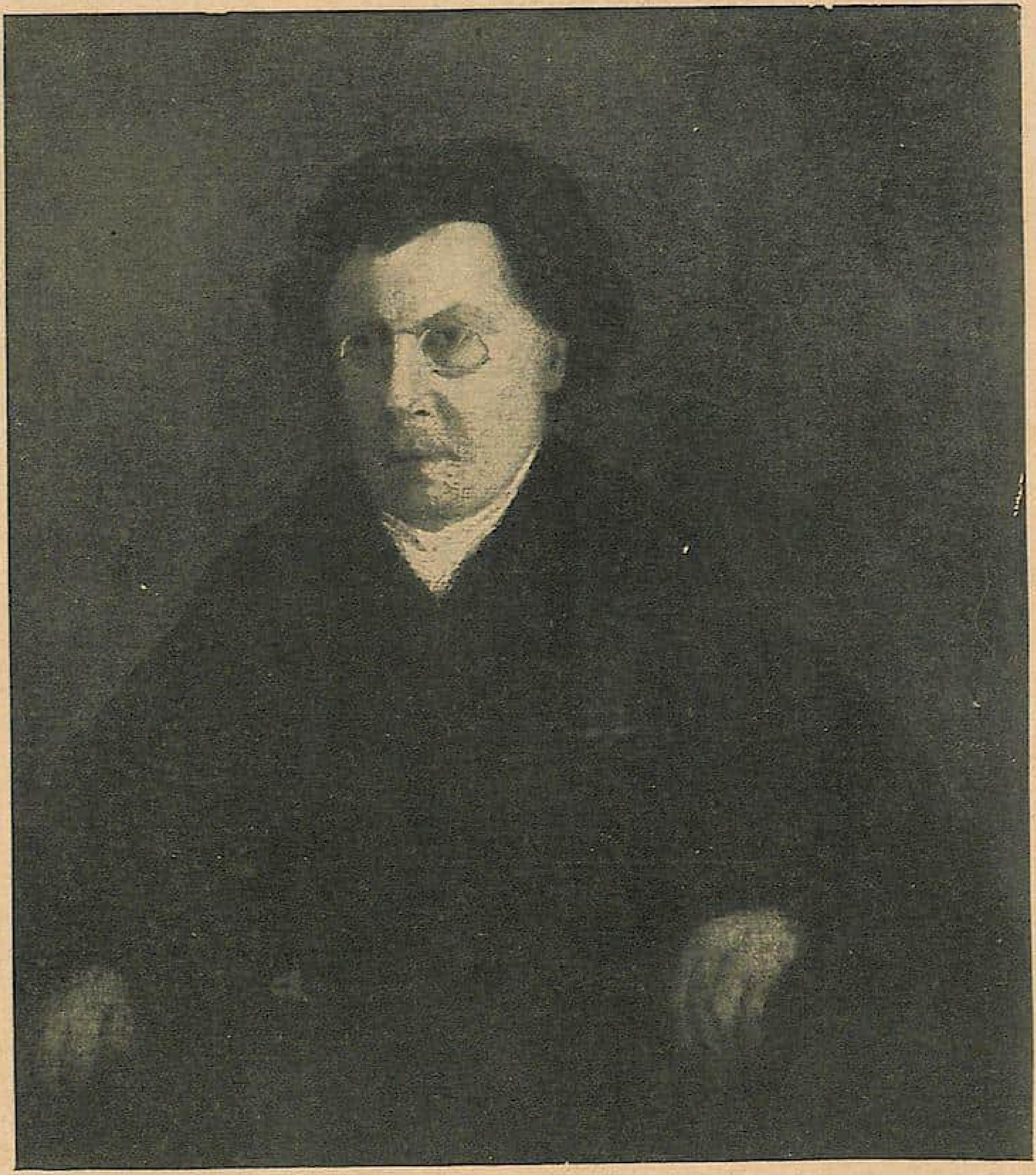
bald wie möglich an dieser Stelle nachgetragen werden —, kann dies schöne Bild einstweilen nur mit Worten umschrieben werden. Die beträchtliche Leinwand, die in lichter Weite etwa 175 und 106 cm mißt, gehört dem Kreis jener „abendlichen Waldszene" an, die zu den schönsten Arbeiten des Hans von Marées gezählt werden muß: des Marées einer mittleren Epoche, in welcher der starke Formbegriff und Bildgedanke des Malers dem hohen Auftrieb der Abstraktion noch nicht die unmittelbare Schönheit sinnlicher Fülle zum Opfer gebracht hatte. Dies am meisten durchgeführte Hauptbild des Motivenkreises wird hier wiedergegeben (Abb. S. 67). Ist es nicht wahr, daß dies Bild, das doch so sehr Bild im strengsten Verstand aller formalen Möglichkeiten, ja abstraktiven (stilistischen) Erfordernisse genannt werden darf, noch von der Gewalt sinnlicher Impulse hervorgebracht wurde und eben darum in wunderbarer Weise vollständig geheißen werden darf? Man ist versucht, zu sagen: es gereiche diesem Bild und seinem Maler zum Glück, daß die Überwindung des Gegenständlichen, die Sublimation des Erlebens zur höchst formalen Erscheinung hier noch nicht in solchem Maße gelang oder erstrebt wurde, wie es späterhin, in des Malers vorgerückten Jahren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS VON MARÉES ABENDLICHE WALDSZENE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS VON MARÉES MÄNNLICHES BILDNIS

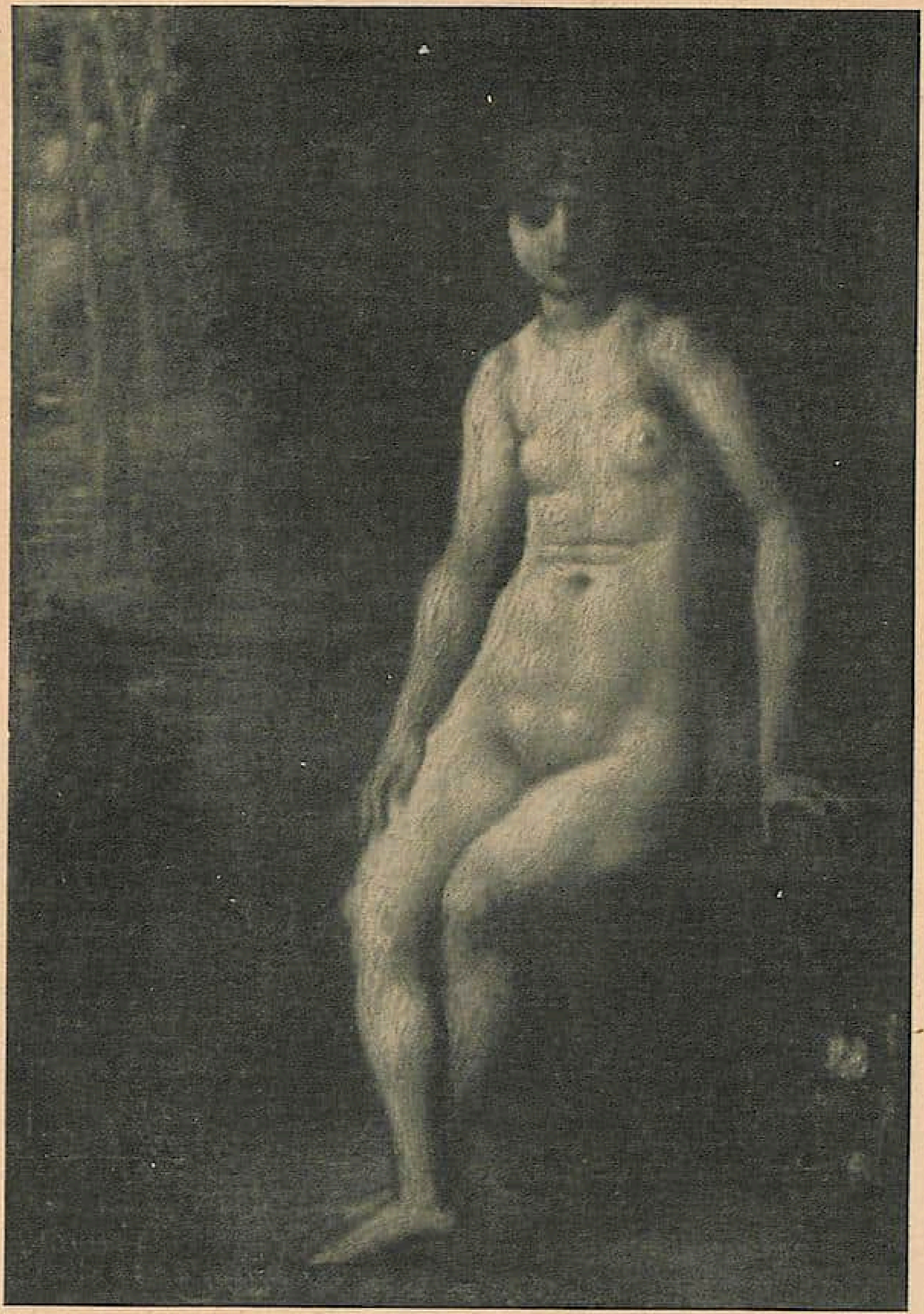
Ausstellung der Galerie Thannhauser, München

allerdings erstrebt wurde und allerdings, trotz allen Brüchen, auch gelang. Keinem unbefangenen Beschauer verhehlt sich, daß der gastliche Reichtum dieser im Licht entblößten Schulter und Brust einer Frau so sehr der menschliche Sinn, die menschliche Spannung des Bildes wie (freilich) seine künstlerische Mitte ist. Ein müder Mann ist von der Reise zu der Frau gekommen. (Auch dies Bild dürfte übrigens heißen: Adam und Eva.) Im Mittelalter haben die Magistrate den Kaiser, der ihre Städte besuchte, zu gastlichen Frauen geführt. Hier ist kein reicher Mann; hier nun ist auch keine verschwenderische Frau; aber dieser eine Mann, der in der Armut einer allegorischen Blöße etwa am Gasttisch einer Vigna sitzt, ist wie die Ankunft einer Karawane, und diese eine bescheidene Frau mit dem milden Glanz auf blondem Scheitel, mit dem milden Schimmer auf der erfüllten Brust, die von der Armut selbst so preisgegeben zu sein scheint, ist wie die Oase der Oasen. Das große und schwere Pferdehaupt, Symbol der Weite, des Reisens, hält sich still am Zaum, den ein Putto führt. Aber das Bein, Zeichen der unendlichen Bewegung, geht mit dem scharrenden Huf auf der Stelle — und diese Ruhe wird nicht ewig sein ... Dies also ist das Bild, dem das neugefundene zuzuordnen bleibt. Nur daß es sich um eine andere Phase des Erlebnisses, auch um Varianten in den Figuren handelt. Links (vom Beschauer) steht eine harrende und sinnende Frau in lichtblauem Kleide; sie lehnt sich von ungefähr an eine Bank aus weißem Marmor; rechts warten zwei schokoladefarbene Rosse, von einem bleichgesichtigen Manne ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

führt, der wie ein Revenant zwischen ihnen steht; schwergrüne, schwarzgrüne Bäume verstellen als Kulissen rechts und links den Horizont, doch durch die Bildmitte führt von vorn nach hinten eine gelblichhelle Straße, die unter bleiernem Himmel in einer lichten Wolke mündet. Man sieht: dem Bilde fehlt der Held — wenn man in der Erinnerung an jenen fast proletarisch armen Nackten von einem Helden reden darf. Der Held ist sozusagen hinter der Szene. Er wird aber auftreten — um Abschied zu nehmen. So ist dies Bild. Es gedieh nicht über eine gründliche Anlage hinaus; allein man sieht sehr wohl, was vorgestellt war: gemeint war wie in jenem Hauptbilde dieses Motivenkreises die Ruhe in der Süßigkeit, Lauheit, Schwere einer abendlichen Melancholie, welche der Vorhof des ewigen Schlafes ist....

Man fand in der Ausstellung auch eine der von Marées so genannten Eklogen (Abb. S. 66). (Wiederum könnte einfach unterschrieben sein: Adam und Eva.) Das Bild ist etwa von 1868. Der menschliche Impuls hat da nicht bis zur Darstellung eines Vorganges getrieben; das Epische fehlt; das Epische, das jenen „Waldszenen" um 1870 so viel von ihrer Konstitution gegeben hat; nur das Statische ist da — in einfachster Fassung; nicht gut könnte weniger da sein; man mag sich auch fragen, ob der Mann gefällt; ob die Landschaft redet (oder ob sie auch bloß auf bedeutende Weise schweigt). Der Mann scheint modellhaft wirklich, beinahe



HANS VON MARÉES — UNSCHULD

Ausstellung der Galerie Thannhauser, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

persönlich — fast gar peinlich; die Landschaft ist nicht zu Ende vorgestellt — es war wohl einer der im Leben des Marées so häufigen und immer häufigeren Momente, wo die Vorstellung sich in einer Eklipsis verlor, wo sie keine Tragweite hatte, sondern im Undefinierten vorzeitig und schwermütig abbrach. Aber eins muß man mit Wonne bekennen: die Eva dieser Ekloge ist ein Frauenbild von köstlicher Fülle des Lebendigen und sinnlich Anmutenden: ganz und gar frauliche Substanz, real über alle Möglichkeiten des Naturalismus hinaus (der den Mann gebildet hat); viel wirklicher als die Modellpose und Modellrealität des Mannes. Keine Ignuda des Giorgione hat mehr weibliche Essenz, auch keine Venezianerin des Cinquecento ist „bild-schöner", schöneres Bild. Im dünstend Venezianischen dieses Bildes hat Marées den Typus seiner Vollkommenheit gebildet: sein Bild konnte nicht wohl einem höheren formalen Begriff entsprechen, konnte nicht wohl eine größere Wahrheit des Stils, des Apriorischen, des Geistes darstellen und zugleich mehr Leben enthalten, mehr Substanz; mehr menschliche Erfahrung und zugleich — wagen wir hier noch einmal das gefährliche Wort — mehr Stil.

Oder doch? Verführt unseren Blick der ideale und dennoch so reale Reiz dieser Frau, die mit bloßem Dastehen bezaubert? Und ist am Ende jenes andere Frauenbild noch schöner, das in der Mitte der achtziger Jahre, als Werk des Späten, dem Tode schon Nahen entstand und „Unschuld" benannt wurde (Abb. S. 69)? Sündigen wir dennoch einen Augenblick gegen den heiligen Geist der Kunst, wenn wir das frühere, das impulsivere Frauenbild dem späteren Mädchenbild (nicht Frauenbild) voranstellen? Der metaphysische Duft des späten Bildes bezwingt die obersten Affekte des Schauenden. Das Bild (als Bild) ist von einer Vollkommenheit, die dem späten Marées vom Geschick nicht immer gegönnt war. Man darf auch nicht einmal behaupten, dem Bilde fehle aller sinnliche Glanz — es sei das Bild eines Alternden, dem die Gewebe trockener werden. Aber es ist wohl eher so zu sagen: das Sinnliche ist nicht mehr unmittelbar in die Realität eines fraulichen Leibes gefangen, der dargestellt wird; sondern das Sinnliche ist aus der Unmittelbarkeit des Fleisches in die Schönheit der malerischen Materie hinübergegangen; es ist ins Mächtig-Pittoreske übersetzt; es ist in die Üppigkeit und Herrlichkeit einer malerischen Paste gefangen, die ähnlich, allenfalls vergleichbar, sonst fast nur im Reich des Rembrandt vorkommt.

Wie wollen wir nun aber wählen zwischen Eva und der Unschuld, der die Metaphysik des Nordens in den edlen Leib geschrieben ist. . . . Wir können gar nicht wählen. Wir können es nicht. Wann überhaupt können Menschen wirklich wählen?

Man wird sagen müssen: in diesem Maler war beides — und beide Kräfte bilden Pole seines Wesens, Enden und Anfänge seiner Kraft, Elemente seiner Erfahrung, die vom Sinnlichen zum Geistigen hinübergespannt wurde. Dies wird man endlich wissen — mehr nicht. Oder noch dies (das eigentlich dasselbe ist und also nicht mehr): man liest die Pole in den Bildnissen, in denen Marées sich selbst geliebt, verabscheut, erhoben und gerichtet hat. Dort sind die Elemente eingetragen.

Von Hause aus war diesem Maler, dem das nordische Element so sehr im Blute umlief wie das jüdische und das französische, der metaphysische Anblick der Dinge nicht fremd. Dürfen wir das Bildnis des Herrn mit dem Zwicker in die Frühe setzen, so ist eine metaphysische Vorstellung vom Menschen und zumal vom menschlichen Gesicht dem frühen Marées offenbar eingeboren: nicht nur Akquisit der Erfahrung späterer Jahre, nicht nur Akquisit eines Paulus, der vordem ein Saulus war — bis er vom Hengst stürzte. Dies Bildnis, diese schwerbewegliche, ein wenig marionettenhafte Büste ist von der Unheimlichkeit eines Geistes. Man möchte es einem Maler geben, der in der Mühle des Rembrandt gewesen wäre; der aber nicht nur Holland und England und Skandinavien, sondern auch die Russen des Gogol, des Saltykow, des Dostojewskij gefühlt hätte. Es ist ein durchaus unheimliches, durchaus nördlich-östliches Bild. Es entstand „gen Mitternacht".

Doch um dieselbe Zeit erfaßt Marées einmal vom eigenen Wesen fast nur die sinnlich-empfindsame, die westliche, etwa die gallische Seite: im Selbstbildnis von 1862 (Abb. S. 65). Man darf auch sagen: die verbindliche, die elegante, die gefällige Seite. (Wiewohl in jener frühen Epoche auch wieder das schrecklich mokante Selbstbildnis mit Lenbach entstehen kann.) Die schöne Malerei des jugendlichen Selbstbildnisses von etwa 1862 entspringt oder mündet im Verbindlichen; bewegt sich — wenn man den Vergleich mit einem Vorbehalt macht, der die moralische und künstlerische Superiorität des Marées feststellt — sozusagen im van-Dyckischen Kreise. Ein schönes, ein höchst angenehmes Bild. Doch nicht ein gefährliches Bild. Bildnis eines sinnlich und geistig wohl-äquilibrierten Marées: sozusagen der griechische Augenblick, der polykletische Moment dieses späterhin so arg erschütterten und zerspaltenen Lebens. Marées als Doryphoros.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS VON MARÉES AMAZONEN. ZEICHNUNG
Ausstellung der Galerie Thannhauser, München

Um 1874 ist endgültig das andere erlebt — das eben, was gegen das Gleichgewicht gerichtet ist; das eben, was die Wage in eine Diagonale zwischen Himmel und Erde, Himmel und Hölle verstellt. Der junge, altkluge Marées hinter dem Lenbach ist noch eine Art von mokanter Allüre; aufgesetzt, so schneidend die Allüre auch immer sein mag. Aber hier, in dem Selbstbildnis mit dem steifen Hut, ist dem Menschen und dem Maler alle Mokerie gründlich vergangen (Abb. S. 72). Das Schicksal selbst hat ihn durchgelaugt: er macht (macht) nicht mehr das bittere Gesicht; sondern er ist (ist) bitter, ist es, in allen Fasern seines Wesens. Der letzte Rest des Geistreichen ist aus dem Bitteren getilgt; das Bittere ist rein nur es selbst. Welch ein verkannter Ritter! Welch ein verkannter Seigneur! Welch ein Hidalgo! Das Leben hat ihm keine Abenteuer, sondern anstatt der Abenteuer nur bürgerliche und proletarische Miseren gegeben. Dieser feudale Herr (dem beinahe auch etwas von der Linie eines altpreußischen Offiziers in Zivil eingeschrieben ist) hat die Farben der Damen tragen wollen — gutgläubig; aber die Even waren nicht immer die Oase gewesen; und ach — er selbst muß nicht immer etwas anderes als (durch Schicksal) ein schrecklicher Quälgeist gewesen sein ... So ist, im Stil des 19. Jahrhunderts, mithin nur beiläufig, aus dem Hidalgo ein Knecht des Lebens geworden, ein Kreuzträger, ein nicht eben gesegnetes Stück von einer imitatio Christi in einem Winkel von Rom; aus den schönen Larven der Sinne kam ein — vielleicht trotz allem Martyrium des Fragmentarischen und Mißglückten schönerer — Asket, schlimmheiliger Asket hervor. Diese Schmalheit und Abgezehrtheit eines Gesichts, das vom Vergessen des Essens, vom Hunger, von den Schmerzen, von der Enthaltung des Begierigen und wieder Mißvergnügten, auch des Unbemittelten, von der Ironie, der Kaustik und von allen heimlichen Begeisterungen geprägt ist! Ein Mann, der neben einem echten Kaiser reiten könnte, um in der ersten Reihe der Krönung im Lateran beizuwohnen, wird aus den Träumen in die Wirklichkeiten eines deutschen Malers im Rom von 1880 weggesprengt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS VON MARÉES ◻ SELBSTBILDNIS MIT SCHWARZEM HUT
Ausstellung der Galerie Thannhauser, München

und endet in der Kargheit einer Verbannung. Diese kranke, beizende Schicksalslinie zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln, die das Zeichen des Verzweifelten und Überlegenen ist — des Unseligen, dem zur Vollendung die drei letzten Hundertstel der Gnade fehlten; oh bitterstes der Schicksale! Diese Entzündlichkeit der Augen — wie von Tränen oder von schmerzhaft-allzugenauem Hinschauen; die ganze Donquichotterie des Herrn im steifen Hut; des Herrn, der nichts zu sollen scheint als aus den schlanken Hüften herauf in die Donquichotterie des hohen und steifen Hutes hinaufwachsen! Ja wahrlich — Don Quichotte ist wieder gekommen, und er verkleidet sich in eine nicht ganz glaubwürdige, in eine leicht verdächtige internationale Eleganz der siebziger Jahre. Dieser abenteuerliche, dieser gleichsam prähistorische Hut — er ist nicht minder absurd als Mambrins Helm aus gelbem Blech; doch die Mähre Rosinante würden diesen sehr schmalen und sehr aufrechten Kavalier von 1874, dem einer die Lanze stahl, diesen in schon miserabler Zeit der Bürger und Proleten höchst aufrechten und integren Chevalier so wenig entehren, wie je sie den langen Ritter von der traurigen Gestalt entehrte: weil dieser Ritter und sein Revenant, der zivil Hans von Marées geheißen hat, überhaupt nicht zu entehren sind; weil niemand sie auch nur berühren kann; weil sie in eine steile Höhe hinaufleben, wo nichts Menschliches, nichts Irdisches noch kompromittiert; weil es für sie nur um die kühnsten, äußersten, die alleredelsten Dinge geht — um

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS VON MARÉES — BILDNIS FIEDLER

Ausstellung der Galerie Thannhauser, München

den Kampf mit Windmühlen und mit der erhabenen Absurdität der „Kunst".

Man findet die Heimlichkeit der großen Emphase noch deutlicher als in dem großen Anspruch der späten Triptychen der Münchner Staatsgalerie in der kreisenden, rasenden Romantik der Zeichnungen. Wagenlenker kommen mit schäumenden Rossen. Es geht um einen der Siege, der großen Siege auf der Rennbahn im Angesicht der Antike eines versammelten Volkes! Es geht um die waghalsigste der Reisen: um die Reise der Sonnenpferde des Phöbus von der Stunde der rosenfingrigen Eos über den Scheitel selbst des Jupiter in die nächtige Tiefe des Ozeans!

Darf man sagen, dieser Phöbus sei aber endlich nur ein Ikarus gewesen, der mit zerlösten Flügeln ins grundlose Wasser stürzt? Darf man noch sagen, die Elemente seines Blutes und Lebens seien wie Flügelfedern, die nur mit Wachs gefügt sind und in der Glut der höchsten Höhe aus ihrer Verbindung fallen — aus der Einheit der triumphierenden Persönlichkeit? Man darf es sagen, soll es sogar; doch kaum gesagt, ist es vergessen und schier schon ungültig . . .

Die Ausstellung enthielt noch manches klassische Stück des Meisters; einiges vom Bekanntesten — so das herrliche Doppelbildnis Grants und Hildebrands. Aber dies ist das Schöne, mehr als Zureichende: daß man gezwungen wird, in jedem Sektor des Werkes des Marées das Ganze zu sagen, das man nach eigenem Vermögen eben fähig ist, auszusprechen.

Wilhelm Hausenstein

Wer den besten Regeln ohne Genie sklavisch folgt, fehlt allemal, aber der Nutzen der Regel bleibt.

Chr. Ludwig v. Hagedorn

Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach und versteht keine andere Sprache der Leidenschaften als der Heuchler selbst.

J. Georg Hamann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF RELIEF „ZWEI FRAUEN". BRONZE (1923)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NEUERE PLASTIKEN VON EDWIN SCHARFF

Während wir über das Werden und Wachsen der modernen Malerei und ihrer Meister eine europäische Kenntnis von beinahe geschichtlicher Prägung besitzen, sind wir über die gleichzeitige Bildhauerei nur kümmerlich unterrichtet. Ungleich jünger, hat sie sich gegen 1900 in die Breite und Höhe entwickelt und zumal in Deutschland zu einer Vielseitigkeit der Aufgaben und Künstler, wie seit dem Rokoko nicht mehr. Kurz vor dem Kriege erstand der neuen Plastik aus dem Studium der ägyptischen und mittelalterlichen Kunst, wie aus den kubistischen und expressionistischen Strömungen der Malerei vielfache Anregung, die in bedeutenden Werken und Meistern heute noch wirksam ist.

Edwin Scharff vertritt diese jüngste Phase als einer der führenden Persönlichkeiten. Die hier abgebildeten Werke bieten eine Auswahl seiner letzten Arbeitsweise, neben der schon wieder Neues lebendig wird. Ein paar Hinweise sollen in ihre Besonderheit wie allgemeine Bedeutung einführen.

Edwin Scharff (geb. 1887 zu Neu-Ulm) besitzt von Natur eine überaus glückliche Mischung aus alemannisch zäher, energischer Eigenwilligkeit und fränkischer Sensibilität, eine durchaus männliche germanische Art. Von der Malerei und Radierung ausgegangen, drängte es ihn schon früh zur menschlichen Form schlechthin, zum tektonischen Aufbau in der Gruppe. Reisen in Italien und Spanien entwickelten diesen Formensinn bald so stark, daß Scharff die Palette und den Stift mit dem Meißel vertauschte. Das Geometrische des Kubismus war für ihn eben die rechte Schule, in die er sich mit unerbittlichem Arbeitseifer wie in ein Exerzierschema zwang, bis er die gewünschte Herrschaft über die Form in mathematischer Klarheit, Ordnung und Sicherheit errungen.

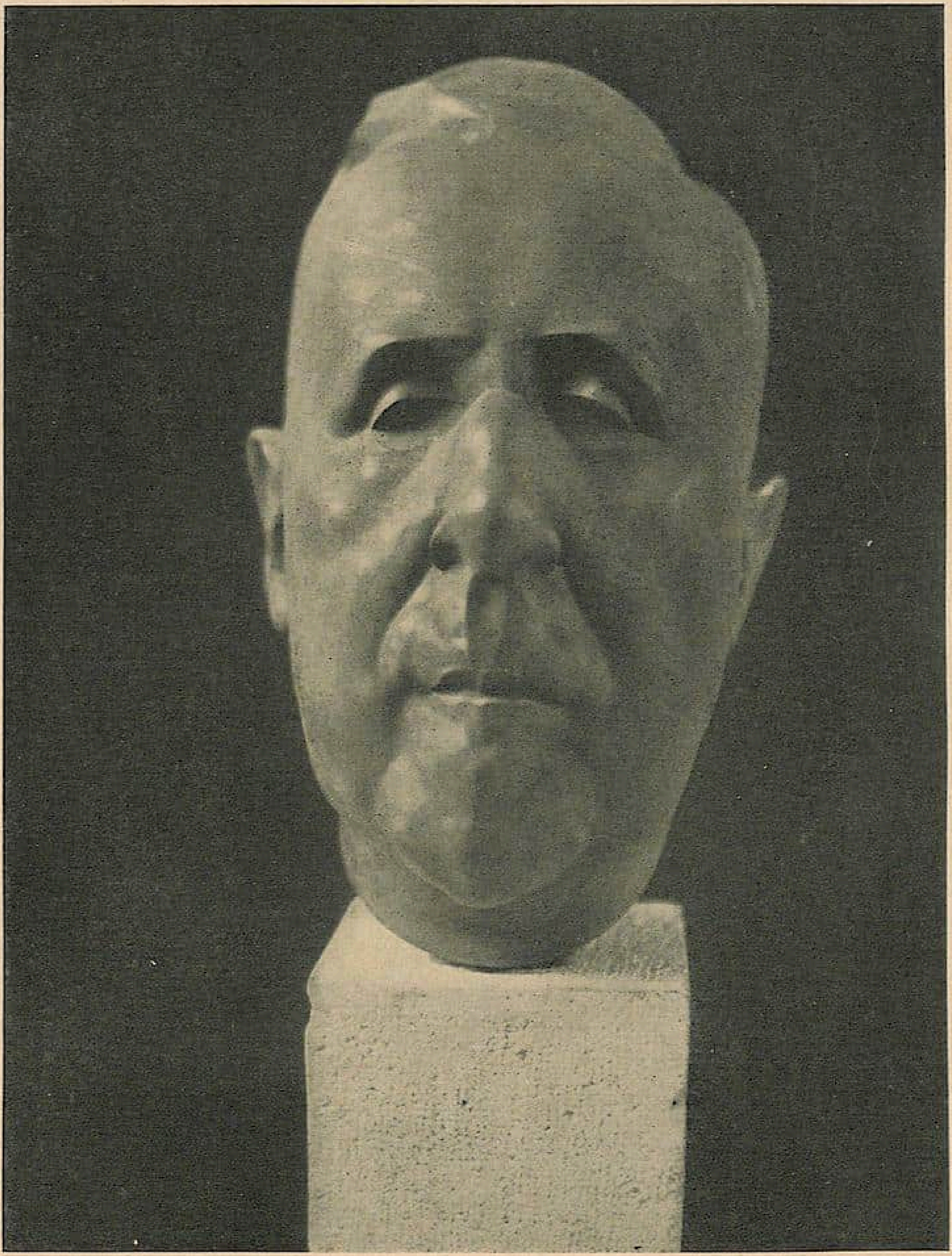
Damit war jene Richtung für ihn erledigt und er ging vom Abstrakten zur Schönheit der Natur über, die er bis zur blumenhaften Leichtigkeit des menschlichen Leibes und den verhülltesten Schwingungen seines physischen und psychischen Lebens zu meistern sucht — stets umzirkt von einer letzten geheimnisvollen Ruhe.

Das Kubische. Hildebrand hat durch seine Rückkehr zur klaren plastischen Anschauung den Naturalismus überwunden und in seinen besten Werken ebensoviel Natur wie Kunst erreicht; aber sie alle halten sich im Bisherigen, erschließen kein Neuland. Er suchte das „Quälende des Kubischen" durch die Reliefansicht zu überwinden und ist damit wesentlich dekorativer Plastiker geworden. Die Gegenwartsbildhauer wollen Rundplastiker sein, selbst im Relief. Sie erstreben das Körperhafte in seiner blockmäßigen Gedrungenheit und Fülle, wollen dessen Leben packen und enthüllen: das Kubische quält sie nicht, es entzündet und inspiriert sie. Darin wurzelt ihr Interesse, ja ihre Begeisterung für die ägyptische und primitive Kunst, bis zur Negerplastik; darin fühlen sie sich Cézanne verbunden, der als Maler auch noch die Raumform und ihre Dynamik mit einbezieht: Malerei und Plastik verbindet ein gemeinsamer Stilwille.

„Das Liebespaar" (1923). Das Übereinander und Ineinander der Umarmung ergibt mit der halbliegenden Stellung eine sich emporstaffelnde, gebirghafte Gruppe, die von der Höhe in kataraktischem Gefäll wieder nach unten drängt, um von den dortigen Stützpunkten aufs neue aufzusteigen. So lösen sich aus der Gesamtmasse innerhalb einer Diagonale, in die das Ganze bildmäßig eingespannt ist, ein aktivisches Oben und passivisches Unten; innerhalb jeder wird der gleiche Gegensatz des Tätigen und Lässigen nochmals wirksam. Aber noch weiter sondert und klärt sich das scheinbar Geknäuelte: das Feste, Straffe, Gebaute des Mannes hebt sich von dem Weichen, Gelösten, Verhüllten des Weibes ab. Die wechselnden Dominanten in der körperlichen Lagerung lockern den Menschenblock, bereichern ihn mit fülligem Leben. Aus dem Steinsockel wächst das sich gipfelnde Paar wie eine Berggruppe aus ihren Unterschichten. Wir kennen nach Inhalt und Form verwandte Motive von Rodin; aber welch ein Unterschied! Dieser schafft wesentlich mit Hilfe des Materiales und Lichtes ein flaumig verblasenes Gebilde, das wie ein erotischer Traum auftaucht und vergleitet: die stark lyrische Impression eines fast feminin überfeinerten, gallischen Temperamentes; bei Scharff steht alles im lichten Alltag der Natur, deren Gesundheit und Schönheit die ganze Empfindung trägt — ein germanisches Ideal.

„Sitzende Frau" (1919). Diese Terrakottastatuette entwickelt sich aus dem Wesen des gefügigen Tones. Sie dreht sich trotz der Fülle ihrer wuchernden Formen geschmeidig empor und offenbart darin deren Wendigkeit. Die Stütze, mit der sie verwachsen scheint,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDWIN SCHARFF BÜSTE HEINRICH MANN (1920)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF LIEBESPAAR (1923)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ist wie der Boden, aus dem sie erstanden, ungeformt gegenüber der Artikulation des Körpers. Das Ganze in sich ruhig beschlossen von der breiten Basis bis zum fast koketten Haarschopf. Aber die Arme! Sie fehlen, weil sie unnötig sind: sie haben nichts zu tun und können deshalb wegbleiben. Doch der Mensch verliert seine Arme nicht in der Untätigkeit. In der Natur nicht! Aber in der Kunst. Diese entnimmt der Wirklichkeit, was sie für ihren Zweck braucht und überzeugt uns durch das „Wie" von der Richtigkeit des „Was". Der Zuschnitt ist so gewählt, daß uns nichts fehlt, weil das scheinbar Fehlende in der einheitlichen Gesamtform aufgeht. Es handelt sich hier also nicht um ein Versagen der Formkraft, sondern um ein bestimmtes Wollen. Und dies will nicht das billige Spiel mit den Reizen des Torso, sondern verankert nach Art des Impressionismus die Erscheinung nur in den wesenhaften Punkten. Diese Art ist heute vielfach beliebt, aber nur wenigen gelingt sie in einzelnen Werken; Scharff meistert sie.

Die Fülle und Vereinfachung der Form mag an Maillol gemahnen, bietet aber etwas ganz anderes. Maillol legt seinem frischen und warmen Natursinn abwechselnd antikische oder gotische Formen unter. Scharff baut seine Naturanschauung auf der mathematischen Bezwingung der menschlichen Form auf. Damit wird er frei von allen traditionellen Anklängen und steht doch qualitativ guten Werken der Vergangenheit nahe.

Das Bildnis. In wie hohem Maße Scharff absoluter Plastiker ist, zeigt sich in seinen Bildnissen. Er tritt an sie nicht mit irgendeiner Idee oder Absicht heran, arbeitet nicht eine „Auffassung" heraus. Hiervon fürchtet er eine literarische oder karikaturhafte Wirkung. Er will den Kopf nur möglichst als plastische Erscheinung fassen: je schärfer ihm das gelingt, desto mehr stellt sich von selbst das in den Formen niedergelegte Geistige ein, das ihn weiterleitet. Scharff sieht mit solcher Exaktheit, daß er niemals einen Kopf mißt. Das Übersetzen des Gesehenen ergibt von selbst Auswahl der Elemente, Anpassung an das Material, Vereinheitlichung zu einem Ganzen, aber auch jene verblüffende Echtheit, die Scharffs Bildnissen eigen ist.

Mit Vorliebe beschränkt sich der Künstler auf den Kopf, den er scheinbar unvermittelt vor uns hinstellt. Auge, Nase, Mund sind aber derart betont, daß sich von ihnen aus alles übrige wie von selbst begrenzt. Dabei weiß er aus der Art des Originales die künstlerische Form immer neu zu wandeln; schon die Haltung des Kopfes hat etwas Entscheidendes. Heinrich Mann (1920) ist ungleich kubischer als Freundlich (1922) — der entgegengesetzte Eindruck kommt davon, daß jener auf schwarzem, dieser auf hellem Grunde steht. Aus den runden, knorpeligen Formen bei Freundlich spricht Zielbewußtsein und Energie, gedrängtes Leben. In Heinrich Mann herrscht das Kantige des geistigen Menschen vor, die feinste Durcharbeitung der Form, die alles offenbart: kritische Überlegenheit bis zum zynisch Verächtlichen und unnahbar Kühlen, aber auch bittere Wehmut, die sich die gefühlsmäßige Anteilnahme verkneift. Etwas Sybaritisches im hängenden Kinn.

Mit am erstaunlichsten sind hier, wie überhaupt, die Augen behandelt: scheinbar nur Augenhöhlen, aber in sich geformt, von den Rändern ganz bestimmt gefaßt, in der Lage des Einzelnen und seiner Beziehung zum anderen genauest abgewogen, in Lid und sonstiger Umgebung vom Blick und dessen Ausdruck gestaltet, so daß der Augapfel wie der unsichtbare Akteur wirken muß.

Die beiden Frauenbüsten sind bei aller Gemeinschaft im Büstenmäßigen doch auch hierin, wie in sich ganz verschieden. Der Zuschnitt dieser Bildnisformen gehört zur besonderen Meisterschaft Scharffs, der darin immer Neues und in sich Begründetes bringt. Bei Frau „Dr. L." (1919) ergibt sich aus der Naturvorlage des Weichen, Fülligen, Breiten Terrakotta als Material und zugleich das rundlich Abgeschlossene. Dies gewinnt im Oval des Halses und Brustansatzes eine schnittige Form, die den Kopf nach oben zur vollen Entfaltung treibt und zugleich in seiner Ruhe sichert.

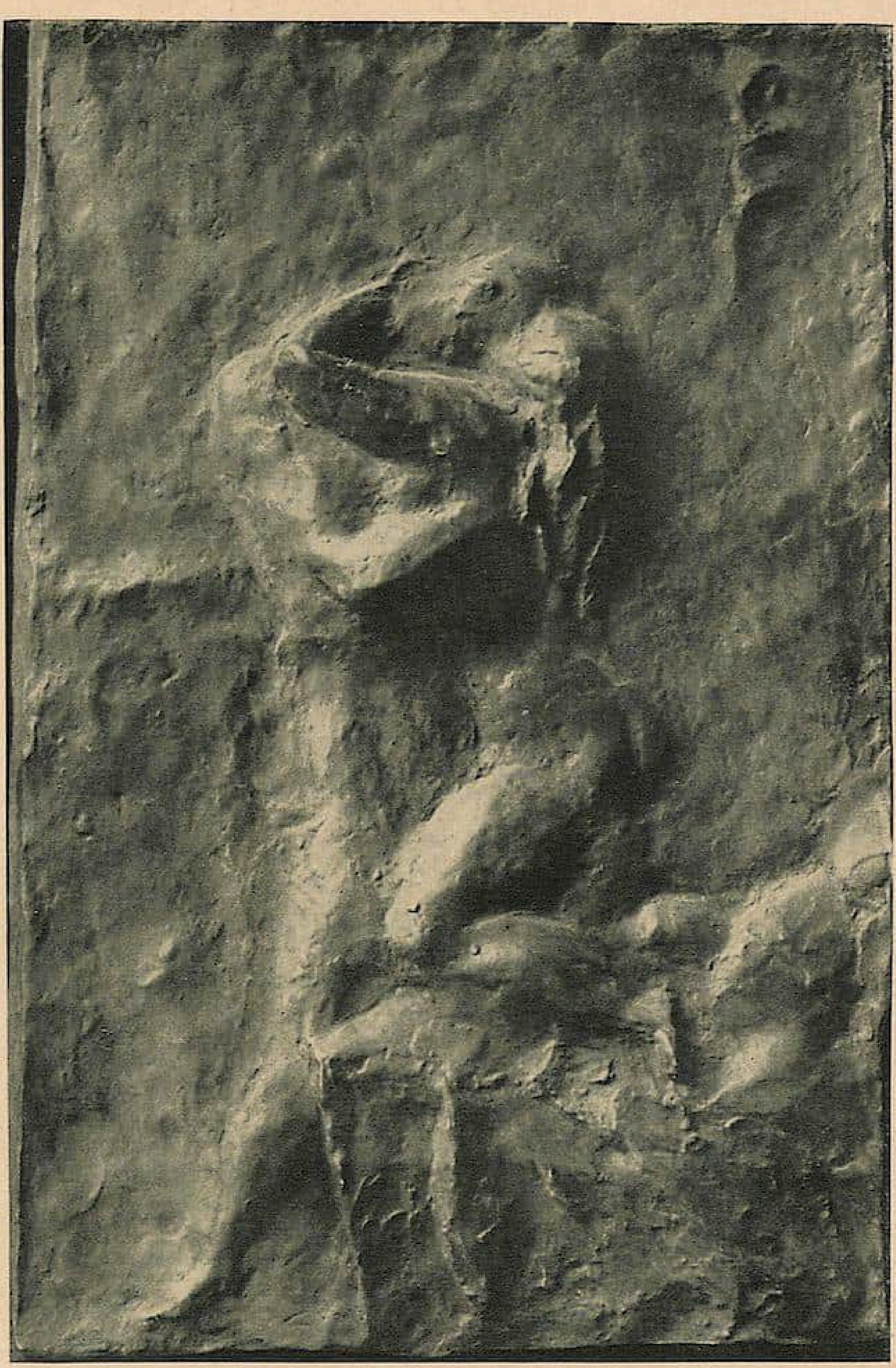
Bei der „Schauspielerin Helene Ritscher" liegt in der Büstenform und deren fußhafter Verspreizung ein Emporführendes wie bei einer Statue, die uns zu ihrem Kopf hinaufdrängt. Dieser selbst gewinnt hieraus etwas Strenges, Feierliches, eine demeterhafte Ausschau und Würde — verstärkt durch die Bronze.

Das Relief. Seit Hildebrands Theorie wird das strenge antike Relief dem malerisch gelösten vorgezogen. Beide haben ihre Berechtigung. Scharff beherrscht jede Art — aber auf seine Weise. Er überwindet den oft peinlichen Eindruck des vor einer Wand oder unter einer Türe Stehens der Reliefffiguren, wovon auch die Griechen nicht frei wurden. Scharffs Gestalten stehen im Raum, runden sich allseitig und sind selbst von Atmosphäre umwittert, was mancher dieser Darstellungen selbst etwas Visionäres verleiht. Scharff schätzt bei aller Freude am Klaren doch auch das Geheimnisvolle des Verhüllten und gleicht darin dem nordischen Rembrandt. Das Relief scheint ihm hierfür be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF BÜSTE DER MUTTER DES KÜNSTLERS (1919)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDWIN SCHARFF RELIEF „LIEBESPAAR“ (1920)

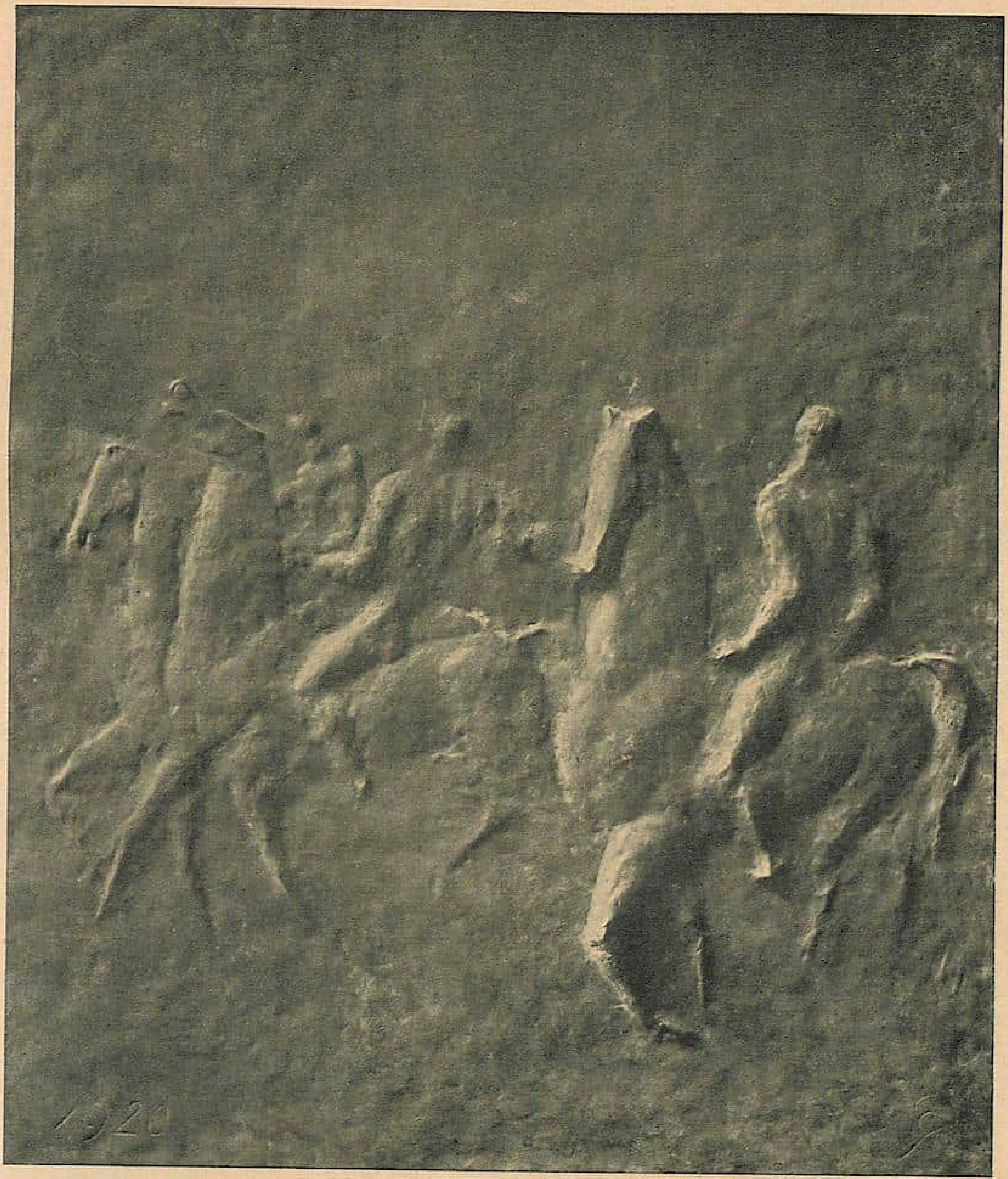
sonders geeignet: es ist ihm Malerei mit plastischen Mitteln. Daraus ergibt sich dessen außerordentliche Flachheit, die Dünne der einzelnen Schichten.

„Das Liebespaar“ (1920) ist in einem Raum mit Fenster gedacht, von dem aus das Licht um die Gruppe spielt. Kontraste der weichen, flutenden Mädchenformen und der zügigeren Männergestalt, das stützenhaft Stehende im Jüngling und das sich Emporrankende der Geliebten, das Nebeneinander des Unten und Ineinander des Oben, die dämmerig umflossene Stimmung des Ganzen machen den besonderen Reiz dieses lebensvollen Werkes aus.

„Die Reiter“ (1920) tummeln sich wie in Wolken. Die edlen Jünglinge auf ihren feuerigen Rossen erinnern an die Parthenonreiter, von denen sie durch das Atmosphärische und Visionäre sich unterscheiden.

In den „Zwei Frauen“ (1923) ist eine blumige Fülle des Leibes mit geringsten Hebungen und Senkungen der Flächen erreicht. Beide stehen unter einem musikalischen Eindruck, der ihnen zum Erlebnis wird. Über die Linke

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDWIN SCHARFF RELIEF „REITER" (1920)

strömt es in solcher Fülle herein, daß sie sich dagegen verhüllt und doch zugleich darin einhüllt, ihm sich entgegenweitet. Wie ein Wellenschlag geht es von ihr auf die Freundin über, die sich willig erschließt. Zwischen beiden ersteht etwas wie die spannige Wand eines Glaskelches, indem der Klang sich gleichsam verfängt und voller wird, um zugleich in jeder auf ihre besondere Art auszuschwingen.

Alle Poesie kommt hier von der Form, die äußere Anschauung löst die innere aus. Damit gehören diese Werke der bildenden und nicht der literarischen Kunst an. Jos. Popp

GEDANKEN ÜBER KUNST

Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie!

Hamann

Manier ist Tat der Persönlichkeit, sie ist der Zustand der Produktivität, wo das Subjekt, ohne sich um Natur oder Idee ängstlich zu bekümmern, das, was ihm nun einmal geläufig ist, mit Bequemlichkeit ausführt.

Goethe

Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch.

Heinse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

STIL

Es ist viel Zeit vergeudet worden mit Rätselraten: wie wird der kommende Stil in der Kunst aussehen und werden wir überhaupt noch einmal die Kraft und Konzentration finden, einen wirklichen Stil zu schaffen? Alle Antworten, die man sich geben konnte, waren unzureichend und mußten es auch sein, denn ein Stil kann sich nur bilden, er kann nicht geschaffen werden auf Grund irgendwelcher Überlegungen oder Vereinbarungen wie eine Manier. Auch die künstlerische Praxis hat dies bald genug erfahren, nachdem sie auf drei verschiedenen Wegen bewußte Stilbildung vergebens angestrebt hatte: auf dem der Übernahme älterer Stilarten nach individueller, durch die Persönlichkeit des Künstlers bestimmter Wahl, auf dem Wege des „Stilisierens" von außen her und auf dem einer äußersten Vereinfachung, wie sie Tessenow früh in der Architektur schon gab und wie sie die Leute vom Weimarer Bauhaus auf allen Gebieten der freien und der angewandten Kunst versuchen. Alle drei Wege sind Sackgassen: der erste führt zur Entpersönlichung, falls überhaupt Persönlichkeiten darauf verfallen, ihn zu begehen, der zweite verläuft völlig außerhalb der Kunst und beruht auf dem gröbsten Mißverständnis, der dritte geht vielleicht von einer künstlerischen Konzeption aus, die sich aber während der Gestaltung zur reinen Technizität vergedanklicht. Dennoch scheint der dritte Weg der selbständigste, konsequenteste und ehrlichste. Wir nähern uns ganz fraglos dem Hirnprimat, der Cerebralkulmination, wie Adrien Turel die absolute Herrschaft des Intellekts genannt hat, und damit scheidet für alle auf dieser Lebensstilstufe Basierten das Sentiment aus, und was bleibt, ist die Formel, das Gerippe der Dinge für das bloße Talent, das Urphänomen für den zum Schauen Geborenen, aber zur Schau nur mehr Fähigen.

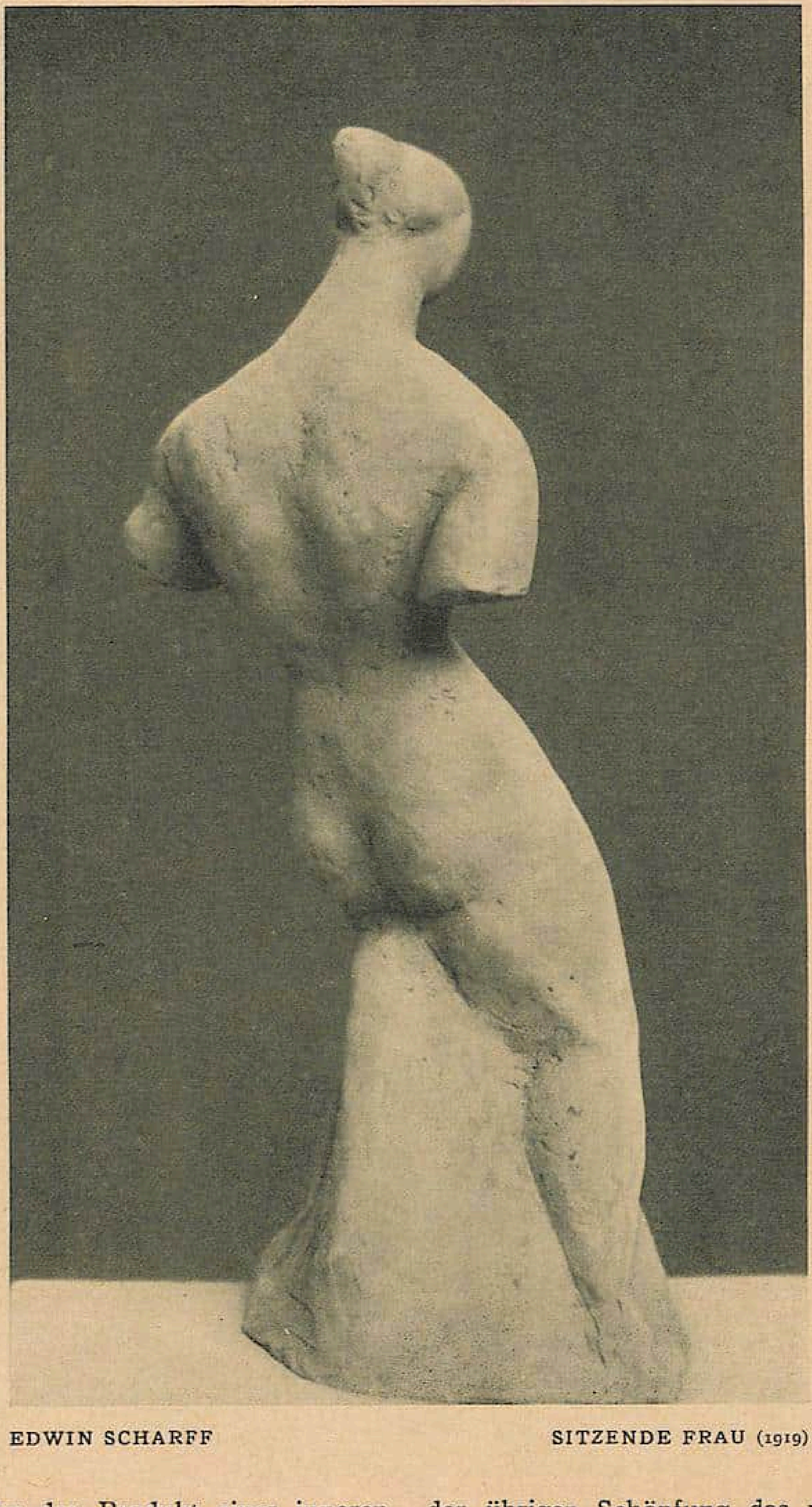
Ist also das der kommende, der allein noch mögliche, vielleicht der schlechthinig „letzte" Stil, was im Bauhaus geschaffen wird? Dann kommt wohl auch die Stunde, da er sich durchsetzt, Gemeingut aller Schaffenden wird? Schwerlich. Ich möchte die Frage, ob wir in absehbarer Zeit noch einmal so etwas wie einen Gemeinschaftsstil bekommen, verneinen und zwar deshalb, weil alle aus der Geschichte der Kunst und aus den soziologischen Erfahrungen zu entnehmenden Grundlagen dafür fehlen, vorab die einem ganzen Volke oder wenigstens einer tragfähigen Schicht desselben gemeinsame Lebensstilstufe. Das gab es wohl in Ägypten, in Griechenland, im christlichen Mittelalter, da bestand eine innere Übereinstimmung, ein Gleichklang der Seelen, freiwillige Konvention aus freier Übereinkunft, nicht äußerem Zwang, verwandte Rhythmisierung des Lebens und der Lebensalter, Gemeinsamkeit eines festgefügten Weltbildes und Gottesbegriffs. Man war „in Form" und solange fähig, gemeinsam in Form zu bleiben, bis das Optimum überschritten war und das Gefäß zersprang. Heute spiegelt der kleinste Ausstellungsraum die Vielzahl möglicher Einstellungen zur Erlebniswelt des Auges. Wie beispielsweise das deutsche Volk in lächerlich viele Parteien, Gesinnungs-, Glaubens- und Unglaubensschichten zerfällt, wie jeder nur erdenkliche Grad von Geistigkeit, jede Lebensstilstufe ihre Vertreter und ihr Fähnlein hat, das zeigt sich auch in der Kunst. Gewiß war alles schon da im Wandel der Kunstgeschichte und alle Arten der Darstellung, vom formelhaften Umrißbild des Höhlenmenschen bis zur Atmosphäre und Stimmungskunst der Impressionisten, waren durchweg einmal der einzig mögliche Ausdruck einer Zeit und einer Stufe der menschlichen Biogenese. Heute aber bedient sich die Menge der Wurzellosen, teils dumpfem Trieb, teils klarer Überlegung, teils einer bloßen Laune folgend, der verschiedensten Darstellungsweisen, die alle aus dem Wurzelboden anderer Zeiten und vielfach auch anderer Völker erwachsen sind. Gewiß, es kann nicht anders sein, Inhalt und Formen sind aufgebraucht und das Neue ist immer nur leise Abwandlung des Alten, gewaltsame Verrenkung eines sinnvoll Gebändigten oder aber — und das ist der glücklichste, der einzig diskutable Fall — Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers mit den souverän gehandhabten Mitteln einer ihm artverwandten Kunst. Ganz aus Eigenem schafft heute so wenig einer wie je und die weitgehende Verbundenheit des Künstlers mit Vor- und Umwelt, die Goethe erstmals und wiederholt klar ausgesprochen hat, das biogenetische Grundgesetz im Geistigen vorahnend, wird sich nie leugnen lassen. Dennoch ist es dem wirklichen Künstler, der nie, auch nicht zur Zeit des Hirnprimats, ausstirbt, heute wie je möglich, Stil zu gewinnen, nur wird es kein Volksstil, sondern ein Persönlichkeitsstil sein, der Stil eines „sentimentalischen", nicht mehr eines naiven Schöp-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF

BÜSTE KOMMERZIENRAT FREUNDLICH (1922)

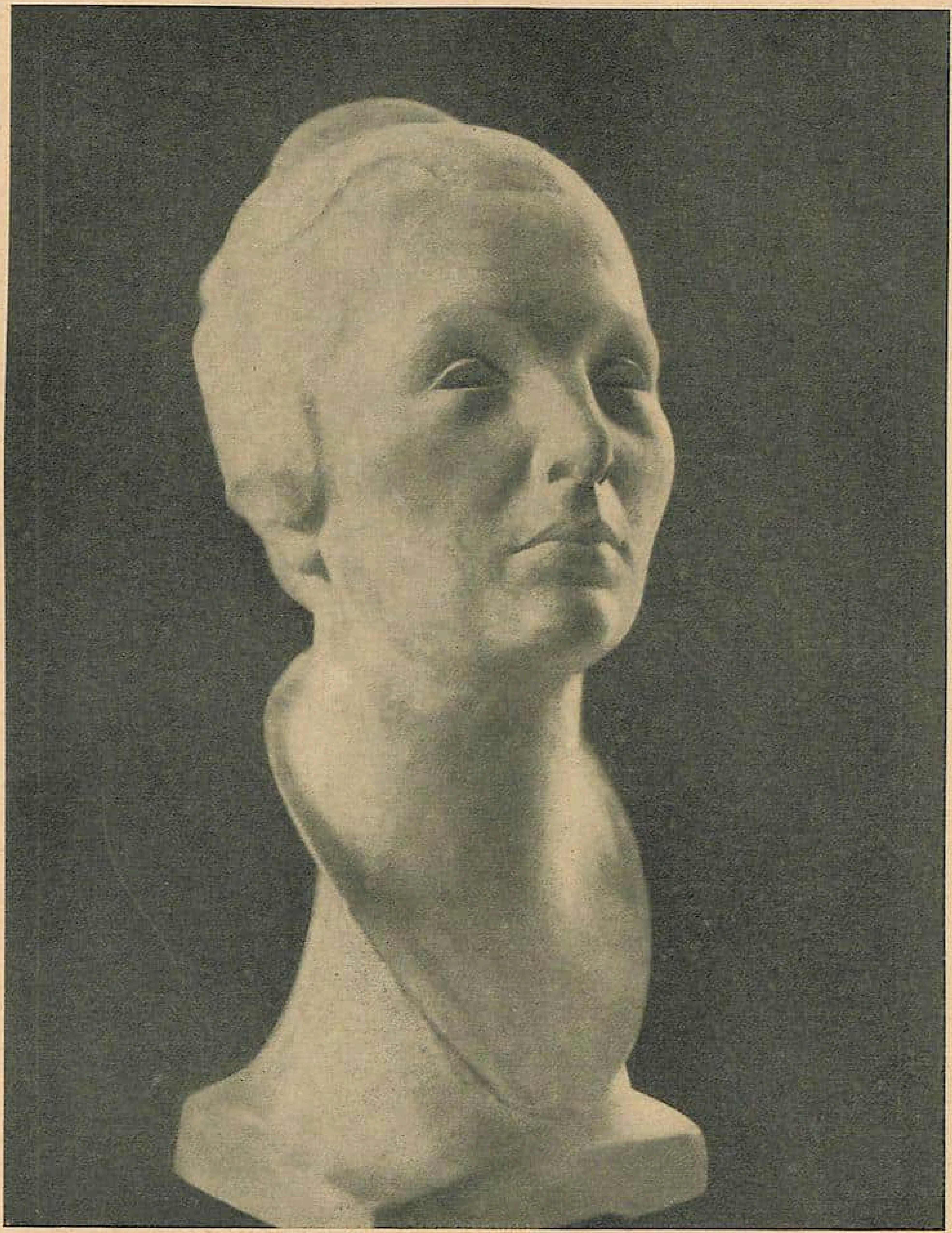
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDWIN SCHARFF SITZENDE FRAU (1919)

fers, ein Stil, der das Produkt eines inneren Klärungsprozesses ist, in dem der Künstler den Gleichgewichtspunkt aller ihn erfüllenden und durchkreisenden Kräfte gefunden und das große Erbe umgeschmolzen hat nach dem Grad seiner Vitalität. Auch die Natur schafft ja nicht ununterbrochen neue Formen, auch sie wandelt einmal Geschaffenes nur leise ab, entsprechend den Lebensbedingungen, die Baum, Blume oder Tier vorfinden. Der Mensch hat zu allen Zeiten der übrigen Schöpfung das voraus: er kann seine Situation sich bewußt gestalten und im Kunstwerk spiegeln. Dazu braucht er nicht absichtvoll „originell" zu sein, das führt bloß zur Manier, es genügt vielmehr, wenn er — wie Goethe — der Norm zustrebt, wenn er gleichermaßen durch Erkenntnis und Einfühlung seine innere Harmonie und die Harmonie zwischen sich und der Welt herstellt. Da mit jeder neuen Minute, mit jedem neuen Gedanken, mit jedem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDWIN SCHARFF — BÜSTE FRAU DR. L. (1919)

neuen Menschen das Gesamtbild der Welt sich ändert, wird auch die Kunst einen stetig wachsenden Kreis dauernd zu erfüllen haben. Wer mit sich selbst ins reine kam als Künstler, wird Stil haben und wenn einmal eine ganze Gruppe von Menschen eines Geistes geworden ist und mit geistiger Souveränität und seelischer Kraft das scheinbare Chaos der Zeit zum großen Gang der ewigen Gesetze zu entwirren vermag, dann wird auch wieder ein Zeitstil möglich sein. Was heute als solcher erscheint, ist noch Manier oder schon Technik. Die wahren Künstler, die wir haben, sind vorläufig Einsame. Dr. E. Kurt Fischer

Der Naturalismus muß etwas Einfaches und Großes zugleich sein. Und heute, nachdem das naturalistische Prinzip der modernen Kunst so viel genützt hat, ist es wieder an der Zeit, von Naturbeseelung zu reden. Das ist die Domäne der Deutschen. Wasser und Wellen sind wahr gemalt, nicht wenn ihre Farbe getroffen ist, sondern wenn wir ihr Rauschen im Bilde vernehmen. Der rötliche Herbstbaum ist wahr gemalt, wenn er vom Scheiden spricht und von der Schönheit im Scheiden. Max Liebermann

Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien. Goethe

Aberglaube ist besser als Systemglaube. Wackenroder

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF BÜSTE HELENE RITSCHER (1919)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Eine große Anzahl von Gemälden und Aquarellen, die Hermann Ebers in dem großen Saale der Galerie Paulus ausstellt, führt den Betrachter an den Starnberger See, in das Hochgebirge bei Ammerwald und Linderhof, in die Alpen des Zillertales in der Umgebung der Berliner Hütte, an den Ostseestrand bei Hiddensee und nach Dalmatien. Der begabte Künstler versteht es, mit den Mitteln des pleinairistischen Impressionismus in zugänglicher und anschaulicher Weise von der besonderen charakteristischen Art des jeweiligen Landschaftsvorbildes ein temperamentvolles und farbig interessantes Abbild zu geben. Gerade die Wahl von ganz schlichten einfachen Motiven, wie die „Achmündung von Seeshaupt“ oder des Moores daselbst, spricht für den Ernst des künstlerischen Gestaltungswillens. In solchen Bildern, wie auch im „Regentag an der Ostsee“, in den Strandbildern von Hiddensee, steckt männliche Kraft, die sich zu episch getragener, ja sogar fast dramatischer Naturstimmung verdichtet. In den Regionen des ewigen Schnees, in den Tälern der Hochalpen bleibt es bei zu monotoner Verallgemeinerung, vermissen wir ein wenig die stoffliche Anschaulichkeit, fühlt man sich etwas bedrängt und bedrückt. Am glücklichsten erweist sich der Maler in den wirklich schlechthin befreienden, jubelnden, lichtdurchtränkten Bildern der Küsten des Adriatischen Meeres. Hier ist alles leicht und flüssig geworden, alles beschwingt und lebendig. Man spürt, wie der Künstler den sonnigen Hauch des Südens erlebt hat, wie er gewachsen ist an der Größe, an dem wohligen Rhythmus dieser südlichen Formen, dieser südlichen Vegetation. Das ist die brennende Erde des Südens, dessen funkelnde Adria, dessen beglückende wärmende Sonne, dessen jubelndes Licht. Ebers ist die Adria, sind Ragusa und Cattaro Erlebnis geworden.

In der Kunsthandlung Caspari interessieren farbige Radierungen und Schabkunstblätter von A. Schleicher wegen der ganz erstaunlichen subtilen Leichtigkeit und Zartheit der Technik, die die Reize der Nadel beinahe raffiniert auszudeuten weiß und den seidigen flimmernden Hauch des Farbenspiels so delikat verwendet, daß einem unwillkürlich die virtuose Kunst der Japaner auf die Lippen kommt. Diese schwimmenden phantastischen Gebilde, die augenblicklich aus dem der Wirklichkeit entnommenen Vorbild in Märchenferne, ins Immaterielle führen, die in Linie und Farbe musikalisch symbolische Rhythmen suchen, wirken wie Ornament, wie jene künstlerischen Randeinfälle, die die Phantasie des Augenblicks gebiert. Lyrisch und romantisch empfindsam zugleich, auf wenige, sehr helle oder monochrom braune Farbstufen sich beschränkend, sind sie nur im intimsten Rahmen genießbar, nicht aber an den Wänden einer Ausstellung und entbehren vielleicht doch zu sehr der Dauer verheißenden Kraft und Festigkeit.

Die im gleichen Raume ausgestellten Gemälde Max Liebermanns, denen sich eine große Zeichnung eines Reitknechts mit Pferden am Strande, Studie zu einem klein ausgeführten Gemälde, gesellt, sagen im großen und ganzen nichts Neues über den führenden norddeutschen Klassiker des Impressionismus aus. Wie immer verblüfft der energische Wurf, die Sicherheit der Technik und die kühle Reserve und Objektivität. Unerhört flott hingemalt, duftig und hell im Sonnenlicht ist besonders der „Wannseegarten“ mit seinen funkelnden Farben der Blumen und das Gartenbild mit Enkelin und Bonne, äußerst treffsicher und momentan das Selbstbildnis. Überrascht steht man vor dem „Konzert im Berliner Opernhaus“, das, 1922 gemalt, in Farbe und Form an den ganz frühen Liebermann erinnert. Alle anderen Arbeiten sind aus dem letzten Jahr.

Daneben begegnen wir bei Caspari zwei besonderen Köstlichkeiten, einem prächtigen Pferdebild von Alfred Dedreux und einer „Kriegsszene“ von Eugenio Lucas (s. Abb. S. 88 u. 89). Der mit subtilster Sorgfalt prachtvoll durchmodellierte Schimmel, den ein Bereiter in voller Bewegung vorführt, steht leuchtend gegen das Blau-Grün der Landschaft. Echt bezeichnet und 1841 datiert ist das Bild ein charakteristisches Werk von Alfred Dedreux (De-Dreux). Dieser bei uns mehr durch zahlreiche Nachstiche, selten durch Originale bekannte Meister ist 1810 in Paris geboren, wurde Schüler L. Cogniets und flüchtete 1830 nach der Julirevolution nach London. Bilder von ihm, Hunde, Pferde, Jagdstücke und dgl. befinden sich in den französischen Museen, einige in Leipzig und in deutschem Privatbesitz. Der Onkel unseres Malers, P. J. Dedreux, war ein Kollege und Freund Géricaults. Und etwas von Géricaults spontaner Darstellungskraft besitzt auch unser Bild. Im Landschaftlichen scheint Constable von Einfluß. Die glänzenden hellen Farben des Vordergrunds, die dunkleren des dekorativen Hintergrunds sind sorgsamst vertrieben. Aber es ist keine Rede von Glätte und Gelecktheit. Unerhört sicher sind alle organischen Formen erfaßt, ist die Rasse dieses edlen Renners getroffen.

Die „Kriegsszene“, wahrscheinlich ein Gemetzel aus den griechischen Freiheitskriegen, von Eugenio Lucas ist völlig anderen Geistes. Hier teilt sich uns eine künstlerische Ausdrucksweise mit, die beinahe modern impressionistisch, zum mindesten aber impressionistisch wie Delacroix' Farbenskizzen anspricht. Hier kommt ein sehr temperamentvoller und schmissiger Maler zu Wort, der sich an Goya entflammte, in der Regel auch als ein talentvoller Nachahmer Goyas und Velasquez' erscheint, in unserem Falle jedoch entschieden mehr noch von der dramatisch bewegten Form und dem Furioso Delacroix' besitzt. Man kennt von dem, in Madrid 1824 geborenen, Maler Stierkämpfe, Porträts, eine „Maja“, Volksszenen u. a., die mehr oder weniger von seinen genannten Vorbildern inspiriert sind, oft auch fast täuschende Kopien darstellen. Aber an einer gewissen Vorliebe für grelle Farben, besonders für fahles Rot, ist Lucas erkennbar und in der Auflösung von Form und Farbe geht er weit über Goya hinaus. Es gibt ähnliche Gemälde, deren Stoffe dem Unabhängigkeitskriege entnommen sind, andere, die phantastische Visionen bringen. Gerade solche, wie das abgebildete, besitzen eine durchaus besondere, persönliche Note. In hastig und flott hingestrichener Ausführung, prickelnd und lebendig, weiß Lucas den heißen Atem wild erregter, wild verknäulter, kämpfender Menschenhaufen uns spüren zu lassen. Wie aufpeitschende Blitze zucken die roten, rotbräunlichen Farbflecke aus dem in dunklen Massen zusammengeballten Hintergrund. In zügiger Weise ist das Abbild größter augenblicklicher Bewegung und Erregung auf die Leinwand gezaubert. Nervös und geistvoll zugleich ist die Art dieses genialen spanischen Fa Presto des 19. Jahrhunderts. N.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung Kunstsalon Caspari, München *(s. S. 87)*

EUGENIO LUCAS
KRIEGSSZENE

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung Kunstsalon Caspari,
München (s. S. 87)

ALFRED DE DREUX
PFERDEBILD

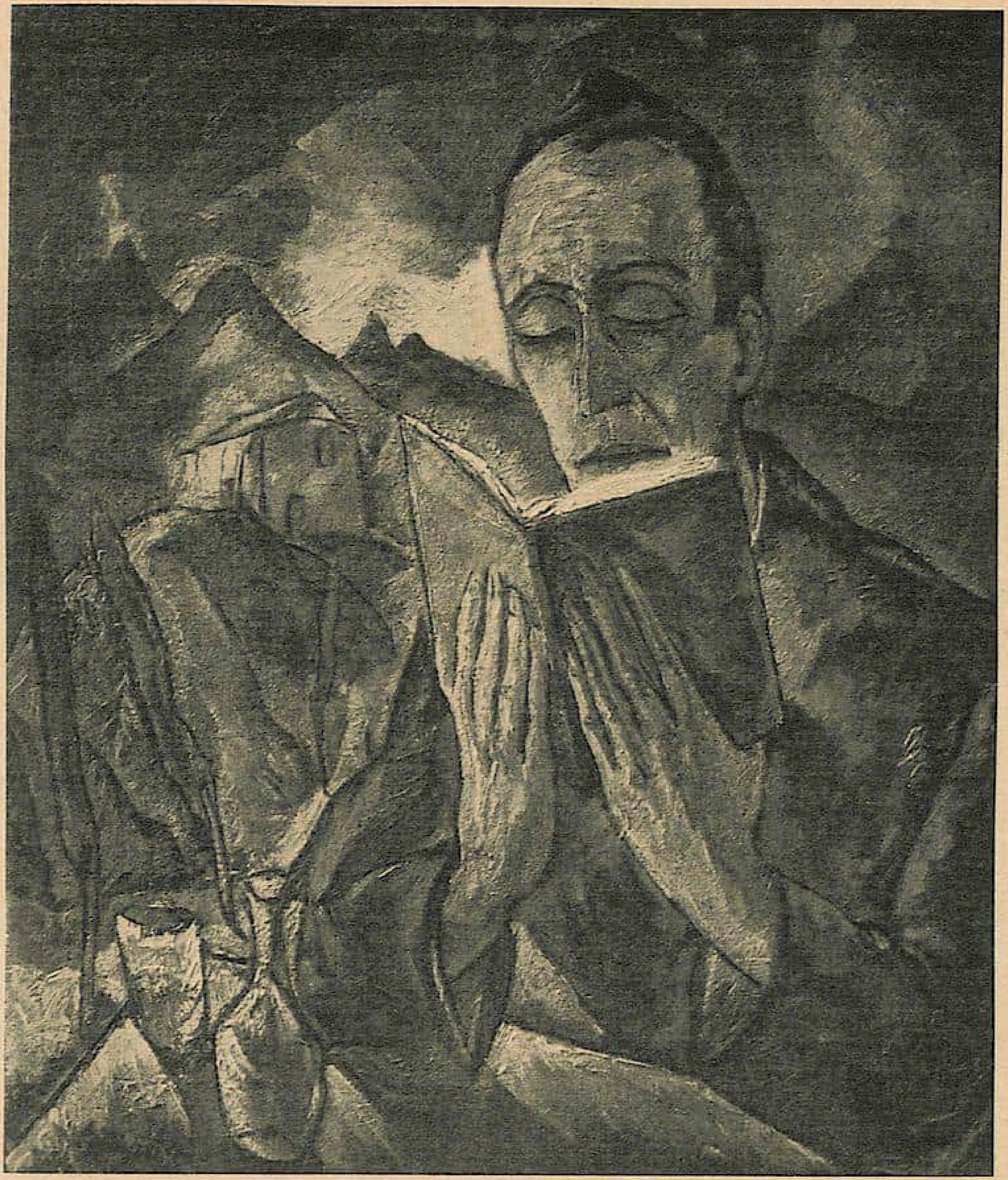
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI GEIGER KNABENBILDNIS

WILLI GEIGERS NEUESTE GEMÄLDE

Willi Geiger ist den Lesern unserer Zeitschrift eine wohlbekannte Erscheinung. Aber man kannte bisher nur den Radierer Geiger, der 1912 jene köstlichen, von Bewegung und Licht erfüllten Blätter der Stierkämpfe, dann Illustrationen zu Dehmel und Bonsels, Exlibris u. a. m. schuf, stets bemüht den Bildraum zu weiten und das Spiel der Atmosphäre zu deuten. Es kam die Erschütterung des Weltkrieges, und wie ein einziger furchtbarer Aufschrei fanden die schrecklichen Erlebnisse künstlerischen Ausdruck in der „Epistel aus dem Felde" und dem Blatt „An die Pferde". Von da ab begann jenes starke, ernste Ringen um Gewinnung überzeugender Ausdruckskraft in Schilderung erregender, seelischer Erlebnisse, die eine (scheinbare) Abkehr von früheren Zielen bedeuteten. Wedekind zog den Künstler in seinen Bann und vor allem Dostojewski, der reinste und ganz tendenzlose Russe. Hier fand Geiger sich selbst, seine Visionen und Spannungen und auch jene Todesangst und Folterung, von der so manche Briefe aus dem Felde zeugen. So erschienen auf die Lithographien zu Wedekinds „Frühlingserwachen" (1920) in rascher Folge die Radierungen zu Tolstois „Kreutzersonate" (1921), zu Dostojewskis „Gatte", „Junges Weib", „Krotkaja" und (demnächst) die zum „Tod des Iv. Iljtsch". In diesen Illustrationen gelang es aber auch dem Künstler zugleich, sich selbst zu befreien, sich frei zu machen von jedem dumpfen Druck, sich über den Stoff zu erheben, dem Gegenstande Rechte einzuräumen und doch dem Ausdruck, der symbolischen Kraft der Linie die führende Rolle zuzuleiten. Eine Ausstellung bei Caspari stellte vor Jahresfrist nun auch den Maler vor, den wir heute mit bisher unveröffentlichten neuesten Werken vor uns sehen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI GEIGER LESENDER

Wie das Mittelalter nur Interesse hatte für die Seele des Menschen und deren innere Erlebnisse, nicht aber für dessen rein sinnliche Erscheinung, so wenden sich auch des Malers Geiger Interessen und Intentionen dem Geistigen im Menschen, aber auch den Blumen und Pflanzen in ihrer symbolisch-geistigen Bedeutung zu. Sprach man jedoch bisher bei Geiger von „Nervenkunst", so wird man nunmehr von Seelenkunst sprechen dürfen.

Gewiß schlummert noch in diesen Bildnissen, die so spirituell gesehen sind, eine heiße Spannung. Gewiß spricht das Wellige der Linien von unruhigem Suchen und Forschen. Aber das Kolorit hat gewonnen an symbolischer Kraft und die Form an sachlicher Gegenständlichkeit. Trotz dieser, trotz vollerer Form atmen diese Werke und leben und führen zugleich durch die Kunst der Farbengebung zu befreiender Harmonie. Und diese, besonders in den Stillleben voll klingenden Farben, werden durch eine weiche und zarte Tonigkeit gebändigt.

In den Bildnissen wird vor allen Dingen das Typische, Allgemeingültige herausgearbeitet und so etwa symbolisch der Typ des geistigen Arbeiters, des Forschers und Gelehrten u. a. geschaffen. Zugleich enthalten sie aber auch das Individuelle und Persönliche.

Man hat bemerken wollen, daß in Spanien für Geiger das Erlebnis Grecos und Toledos

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

von stärkerem Nachhall war, als das Goyas und Madrids. Die neuesten Bilder, denen in der Abbildung leider die hier ganz besonders unumgängliche Farbe fehlt, führen jedenfalls über Greco hinaus. Die Farben haben ihre grell zuckenden Kontraste verloren, die fiebernde Erregung wird zu vergeistigter Ausgeglichenheit. Der Künstler erhebt sich über seine Schöpfung, verliert sich nicht mehr hemmungslos in sie. Die von flimmernden, entmaterialisierenden Lichtströmen überfluteten Farben sind auch dann gedämpft, wenn in Bildnissen, z. B. des „Lesenden", Erregtheit geistiger Arbeit in den dekorativen Hintergrundsornamenten nachzittert. Landschaften, wie die der Pyrenäen sind nicht topographisch treue Veduten, sondern gemeint als farbige Erinnerungsbilder, die das Allgemeingültige und Besondere festhalten. Im wohligsten Rhythmus klingen die großen Linien der Häuser hell mit den brennenden und samtgrünen, weißbläulichen Tönen der Erde und Berge zusammen. Die Farben und ihre tonige Abwandlung sind es, die aus dem Antlitz eines modernen Schriftstellers alles Letzte an artistischer preziöser Form, an Spannung und schmerzvoller Resignation herauszuholen wissen. Lyrischer aber und zarter schmiegen sie sich den Linien des Antlitzes an, wenn ein Frauenbildnis mit großen, wie aus dem Unbewußten heraus scheu suchenden Augen, die zu fixieren und wieder nicht zu fixieren scheinen, oder das eines Knaben, des Sohnes, vor uns ersteht. Auch hier vergeistigt die Lichtführung den Ausdruck träumerischer und auch befangen ängstlicher Versonnenheit, lösen sich die Formen in großen Flächen und Umrissen weich vom unbestimmt phantastischen Grunde. Die Farben sind rein, ohne Bindemittel, aufgesetzt.

Verlangt es das Thema, so weiß der Maler aber auch die Farben kräftiger zu kneten und die Akzente bestimmter zu setzen oder auch das Kolorit heiterer, ja festlicher zu stimmen. Dann behauptet sich z. B. ein loderndes Gelb und ein sehr lichtes Grün und Grüngelb gegen dunklere bläuliche Töne.

Stets ist es die atmende und bewegte Natur, sind es deren Blüten und Pflanzen, die wie lebende Wesen mit Gefühl und Empfindung ausgestaltet sind, die interessiert. Geiger liebt besonders die züngelnden, schlängelnden Blätter der Orchideen, die so rasch in Ornament übergehen und die Phantasie lebhaft anregen. In allen Werken offenbart sich starker Wille und ein feinfühliges Temperament und eine warme Menschlichkeit. Immer sicherer wird ihn der Weg zur vollen Harmonie und zum Lichte führen.

Nasse

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Einer unserer persönlichsten und ausdrucksvollsten Maler, Lovis Corinth, hat am 27. Juli seinen 65. Geburtstag gefeiert, und die Nationalgalerie hatte 170 Gemälde des Künstlers aus eigenem und deutschem Privatbesitze in dem ihr seit 1½ Jahren mitgehörenden ehemaligen Kronprinzenpalais zusammengetragen. Mag die Sammlung auch nicht vollständig gewesen sein, weil zum Teile sehr bekannte Bilder aus fremden Galerien fehlten, so gestattete das Vorhandene dennoch bequem, den künstlerischen Werdegang Corinths zu verfolgen und ein geschlossenes Bild seiner Persönlichkeit zu gewinnen.

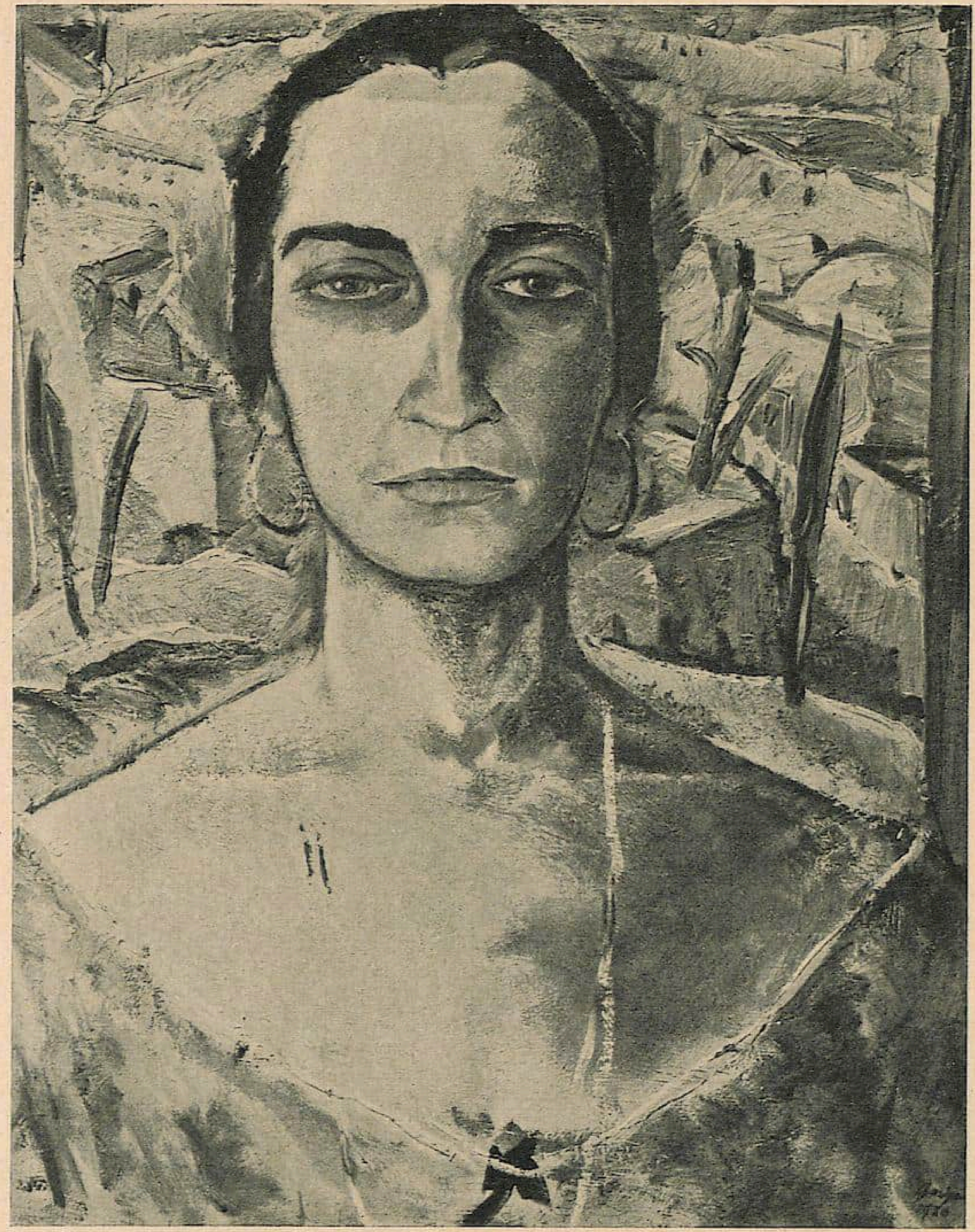
Seine kraftstrotzende Künstlernatur bricht bei allen Arbeiten deutlich hervor. Ein stürmisches, eroberungsfreudiges Temperament von unerschöpflicher Anpassungsfähigkeit an den Gegenstand beherrscht diesen ungewöhnlichen Künstler, der auch dort, wo er in seinen Werken aus neuerer Zeit oft stark ins Schmissige, Verwegene und Wankende gerät, immer individuell und von niemals uninteressanter Eigenmächtigkeit ist.

Wir trafen ihn kürzlich nochmals in der Schwarweiß-Ausstellung der Akademie, wo er mit vielen, nur als Skizze bewertbaren wilden Launen, mit bunten frechen Aquarellen und mit ernsthaften Zeichnungen vertreten war, deren Glanz wie spielende Selbstverständlichkeit wirkt. Aber wer da weiß, wie fleißig erworben auch das wirklich große Können des Genies ist . . .! —

Noch ein anderer Berliner Künstler ist neulich gefeiert worden: Karl Hagemeister, der stille Alte, in einer vergangenen Kunstperiode aufrecht und eigenwillig wurzelnd, ist draußen in Werder, inmitten der Havelseen hinter Potsdam, 75 Jahre alt geworden. Es hat Mühe gekostet, den spröden, bedürfnislosen und nur der Welt seiner Bilder ergebenen, von aller Unrast und aller Wirrnis unserer Zeit unberührt gebliebenen Greis in die Öffentlichkeit zu ziehen und etwa dreißig Bilder, die im Keller seines Hauses verstaut zu sein pflegen, zu einer Kunstausstellung zu schicken, die im Cornelius-Saale der Nationalgalerie untergebracht waren. Wie kommt es, daß dieser Künstler, der einsam wie ein schwedischer Kohlenbrenner haust und nur ab und zu von verständnisvollen Freunden besucht wird, eigentlich erst jetzt richtig „entdeckt" worden ist? Wohl war Hagemeister bekannt, aber sein Einsiedlertum ist weder eine Erklärung noch eine Entschuldigung dafür, daß wir es versäumt haben, den nur seinem schöpferischen Wirken ergebenen, schaffensreichen Landschafter in die vordersten Reihen unserer deutschen Maler zu holen. Es bleibt ein Zeichen unvollkommener Kunstpflege, daß am Rande Berlins ein seltener Meister des Pinsels fast im Verborgenen lebt. Was diesen Fall erklärlich macht, ist gerade das, wovon Karl Hagemeister verschont bleiben wollte und geblieben ist: der Zug unserer Zeit zum Lauten und Krassen, das Kennzeichen unserer Kunst: der Hang zum Spekulativen, zum Übertrumpfen. Es ist fast so, als ob das Zeitalter, das an ihm vorüberging, sich gescheut hätte, von ihm bemerkt zu werden.

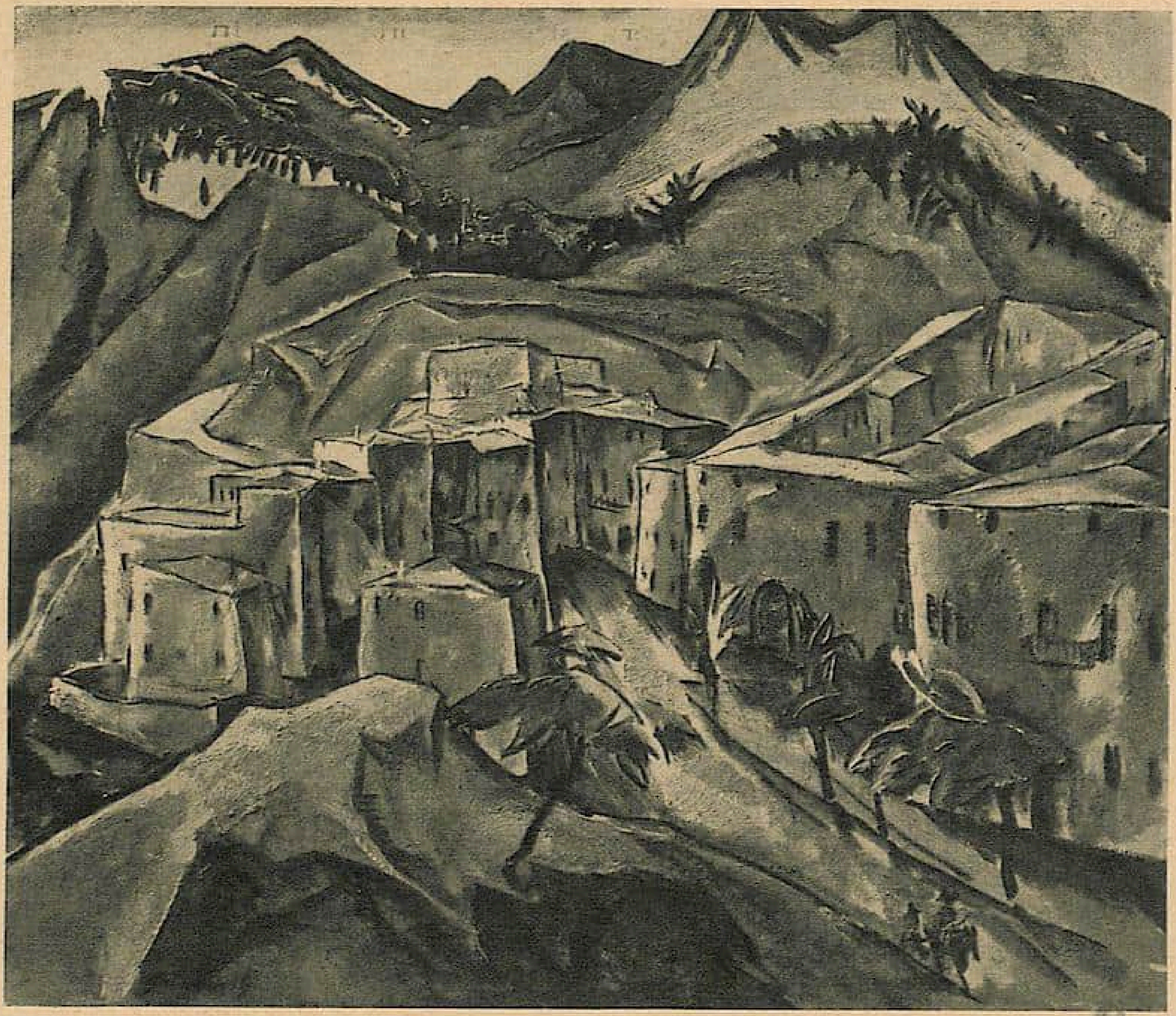
Hagemeister ist uns lieb und wert durch das freudige Licht in seinen Bildern, die alle von einer tiefen Ehrfurcht vor der Natur erfüllt sind. Mag er auch keine himmelstürmende Persönlichkeit sein, so ist er doch als ein in sich geschlossener, fester künstlerischer Charakter und gereifter Könner ein treuer Schöpfer und Hüter deutscher Kunst.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI GEIGER FRÄULEIN STEFANOWA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI GEIGER PYRENAENSTADT

ZUR NEUORDNUNG DER DRESDENER GALERIE

Die Neuordnung der Dresdner Gemäldegalerie ist gemäß der großen Bedeutung dieser berühmten Sammlung eine Angelegenheit, die mindestens ganz Deutschland angeht. Wir haben demgemäß bereits nacheinander über die neue, so wohlgelungene Anordnung der Rubens- und Rembrandtsäle, sowie des französischen Saals berichtet. Heute können wir über einen neuen Fortschritt der Neuordnung mit derselben hohen Anerkennung berichten. Es handelt sich diesmal um das zweite Obergeschoß des Galeriegebäudes. Hier waren, wie bekannt, bisher die Gemälde des 19. Jahrhunderts untergebracht, von Caspar David Friedrich angefangen, bis zu den Expressionisten unserer Tage. Abgesehen von den Werken der Romantiker, der Nazarener und der Biedermeier-Maler sind alle die bisher als neuere Werke zusammengeführten Gemälde entfernt worden. Dafür hat Dir. Posse hier oben die italienischen und deutschen Werke des 17. und 18. Jahrhunderts neu aufgehängt. Der erste Grundsatz, nach dem er dabei vorging, war Beschränkung und Auswahl. Im Grunde genommen reichten die Räume des neuen Semperschen Museumsbaus ja schon 1855, als der Bau eben fertig geworden war, nicht aus, um die damals vorhandenen Gemälde bequem und künstlerisch vornehm unterzubringen. Die Überfüllung aber nahm in beängstigender Weise zu, als nach 1870/71 der Ankauf eine Anzahl alter italienischer Gemälde und als weiterhin die zahlreichen Ankäufe aus der Pröll-Heuer-Stiftung immer neue moderne Gemälde der Galerie zuführten. Mancherlei Aushilfsmaßregeln brachten nur zeitweilig und ungenügend Abhilfe. Dr. Posse hat endlich Ernst gemacht mit gründlicher Heilung, indem er Hunderte von minderwertigen und uns jetzt gleichgültigen Gemälden ausschied und in den Vorrat versetzte, das Verbliebene aber in geschmackvoller Weise locker und wirksam neu aufhängte. Die Rubens- und Rembrandt-Säle und die Säle der älteren Italiener bis zum Ende des 16. Jahrhunderts sind dadurch schon früher von der Überfüllung befreit und zu vornehmen Schauräumen verwandelt worden. Nunmehr hat Dr. Posse dasselbe mit den Räumen des zweiten Obergeschosses mit demselben großen Erfolg getan.

Man kommt zunächst in den großen Saal am Ende der Doppeltreppe. Hier, wo bisher die Gemälde Ferdinand Rayskis hingen, begrüßen uns jetzt Stadtansichten der beiden Canaletto. In dem milden Oberlicht dieses Raumes kommen sie in ihrer ausgeglichenen Sachlichkeit ganz vorzüglich zur Geltung. Zu beiden Seiten folgt dann je ein Kabinett mit ausgesuchten Pastellbildern der Rosalba Carriera, dann links eine ganze Reihe nicht minder trefflich ausgewählter Italiener, darunter solche von den Carracci, von Guido Reni, Francesco Albani, Guercino, Crespi, dessen sieben Sakramente sich hier bei guter Beleuchtung in ihrer dunkel gestimmten Harmonie als ein Schatz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

besonderer Art erweisen, ferner die Römer Caravaggio, Sassoferrato, Maratta, die Neapolitaner Preti und Salvator Rosa, der Florentiner Halbfigurenmaler Carlo Dolci, die Venezianer Alessandro Turchi und Francesco Guardi, der Genueser Strozzi und einige andere. Den Abschluß auf dieser Seite bilden die spanischen Meister Murillo, Ribera, Greco, Velasquez und Zurbaran, deren wenige, aber vorzügliche Werke den großen Ecksaal, in dem bisher Makarts großes dekoratives Bild des Sommers thronte, mit neuem solideren Glanz erfüllen.

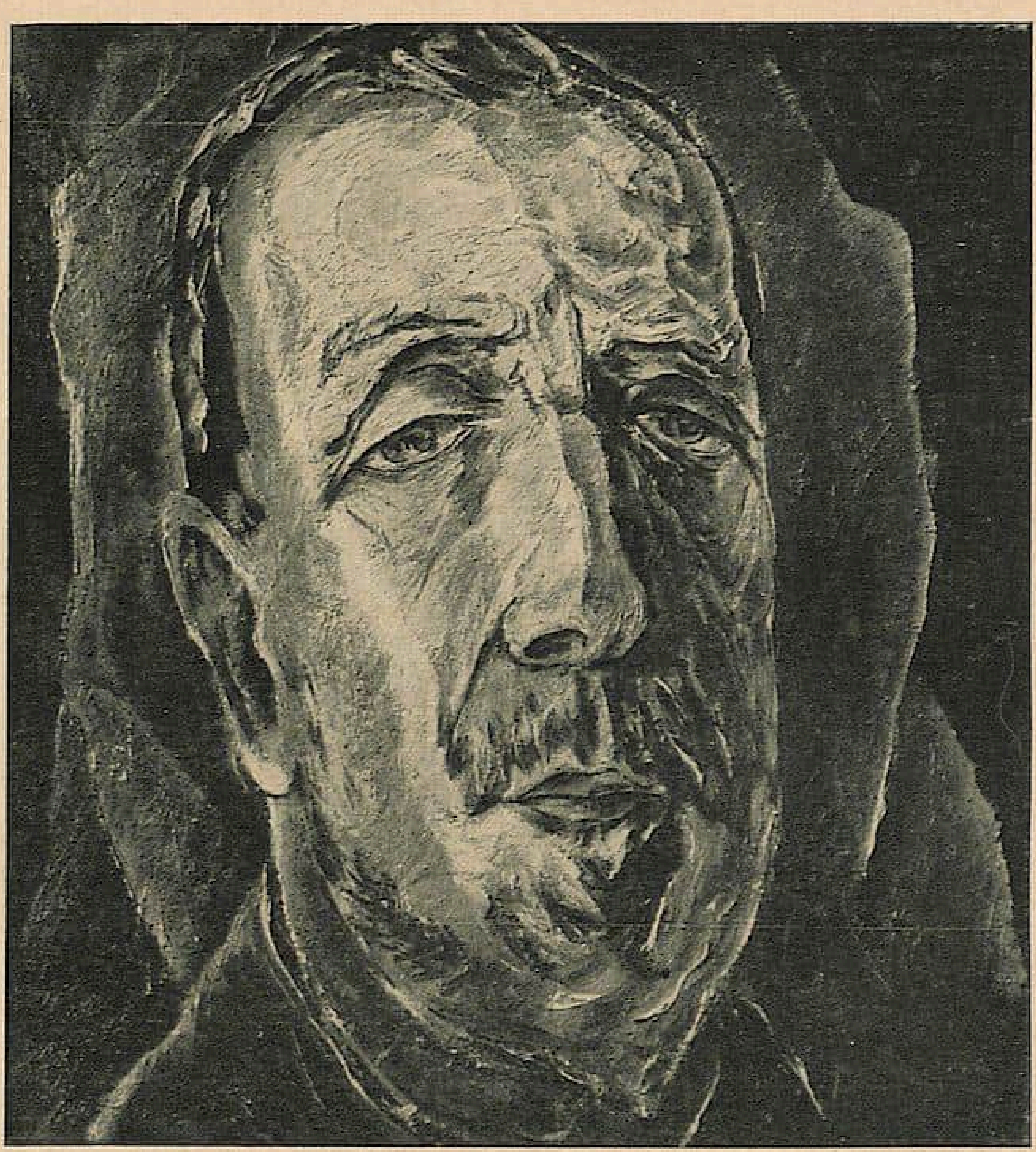
Auf der anderen Seite vom Treppenhaus aus kommen wir zu den deutschen Meistern. Den Ludwig Richter, Caspar David Friedrich, der Lahmannschen Leihsammlung, die wir kürzlich hier besonders gewürdigt haben, ist je ein besonderes Kabinett eingeräumt. Hier findet sich unter anderem auch ein neu entdecktes und neu erworbenes Gemälde Ludwig Richters, darstellend die Ebene und die Gebirge von Palestrina aus dem Jahre 1826. Dieses Jugendbild des Dresdner Meisters war uns bisher nur durch einen Stich bekannt und galt als verschollen. Es war zuerst 1829 in Hamburg ausgestellt und dann in Privatbesitz übergegangen. Nun ergänzt es die lange Reihe der Richterschen Gemälde in willkommener Weise als ein Hauptbild der Jugendzeit des Meisters. Die besten Bildnisse von Anton Graff und Anton Raphael Mengs, Tierbilder des Süddeutschen Carl Ruthardt, der seine späteren Lebensjahre in Antwerpen und in Italien verbrachte, Heiligenbilder des Deutschböhmen Karl Skreta, breitgelagerte Ansichten von Johann Alexander Thiele, das Vierkinderbild des späteren Leipziger Akademiedirektors Adam Friedrich Öser, Angelika Kauffmanns weithin bekannte Vestalin, die vortrefflichen frühen religiösen Bilder von Julius Schnorr von Carolsfeld, charaktervolle herbe Landschaften von Josef Anton Koch, Klengels Apoll mit den Herden des Admet und seine Weidelandschaft, Bildnisse von Johann Friedrich August Tischbein, Proben der Dietrichschen Nachahmungskunst, die Brustbilder des Wiener Kammermalers Christian Seybold u. a. schließen sich an. Im großen Ecksaale bilden wiederum Ansichten von Canaletto und Bilder einiger Zeitgenossen den wirksamen Abschluß.

Es ist ein hoher künstlerischer Genuß, durch diese neu geordneten Säle zu wandeln, in denen die ausgewählten Gemälde mit so viel Geschmack, mit feiner Abwägung der Wirkung auf geeigneter Wandbespannung, der trefflichen Beleuchtung, der Steigerung durch Verwandtschaft und Gegensatz zu einander geordnet sind, so daß sie uns wie neu geschenkt erscheinen. Dr. Posse hat mit dem Grundsatz der kunstgeschichtlichen Vollständigkeit energisch gebrochen, z. B. den ganzen Wust der Bilder des Schnellmalers Luca Giordano, genannt Fa Presto (Mach schnell) rücksichtslos hinausgetan, und hat mit seiner fein ausgewählten Schausammlung erwiesen, wie sehr es auch bei älteren Werken der Malerei auf Qualität ankommt, wenn man etwas wirklich Gediegenes schaffen will. Dr. Posse setzt nun sein Werk fort, indem er nach denselben Grundsätzen im Südostflügel des Galeriegebäudes die besten Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts neu hängt. Im Kapherrschen Palais an der Parkstraße wird er dann aus dem Rest, zu dem eine ganze Reihe „Lieblinge“ weiterer Kreise des Publikums gehören, eine Tochtergalerie zusammenstellen.

Paul Schumann

WILLI GEIGER — REH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI GEIGER BILDNIS

DIE ERSTE AUSSTELLUNG DER STUTTGARTER SECESSION

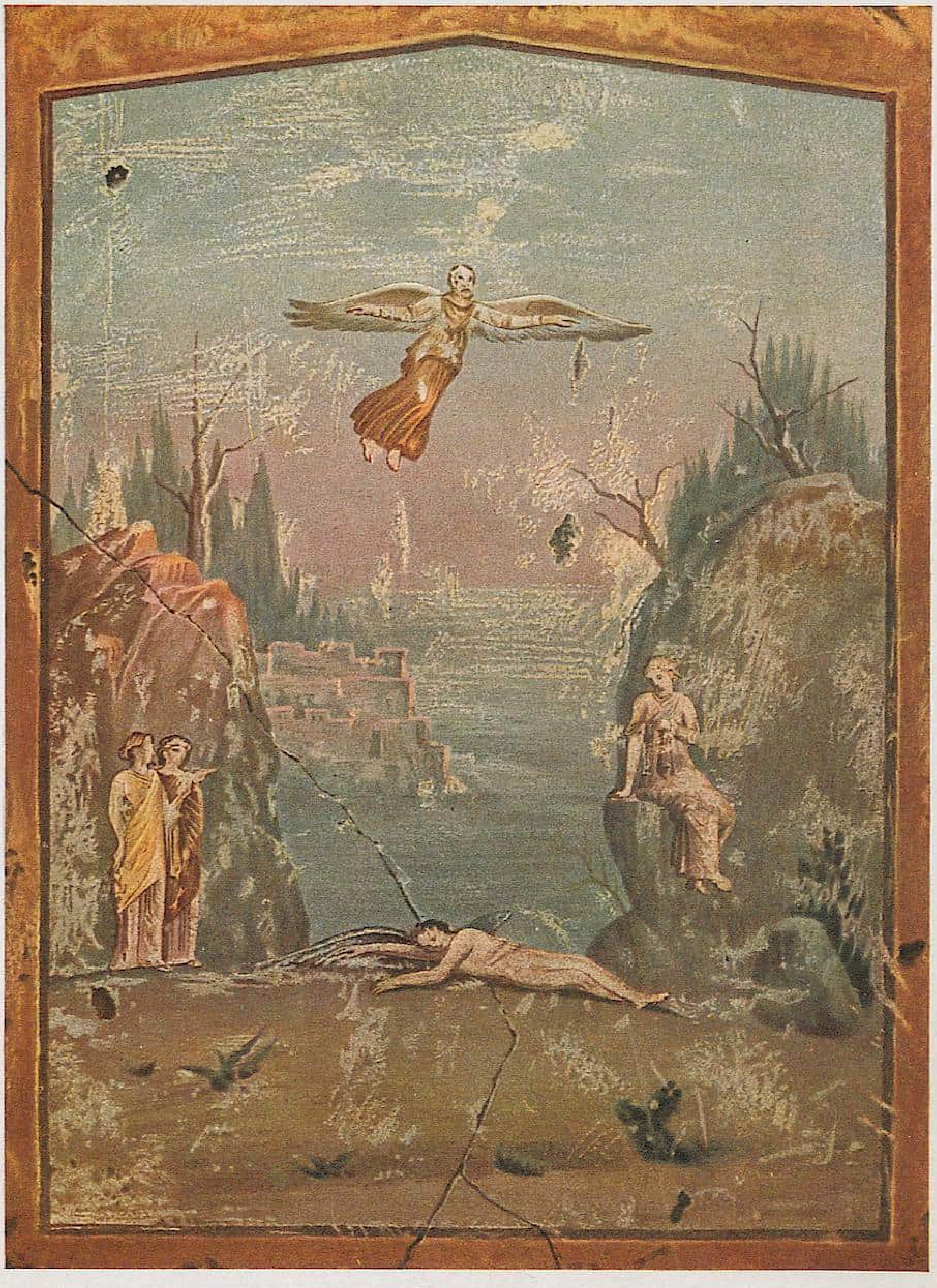
Am 23. September wurde im Kunstgebäude in den Sälen des Kunstvereins die erste Ausstellung der Stuttgarter Secession eröffnet. Prof. H. Altherr, ihr I. Vorsitzender, sprach dabei einleitend über die künstlerischen Ziele des neuen Bundes, seine hohe Auffassung von Kunst und von den Verpflichtungen des Künstlers. Das Zustandekommen der Ausstellung war nicht leicht. Die häßliche Zeit machte allerhand Schwierigkeiten und mehr denn je fühlte man, wie schwer es ist, in die unglücklichen, leblos nebeneinander liegenden Räume des Kunstvereins mit ihrer für heutige Kunst so ungünstigen farbigen Bespannung Stimmung hineinzubringen. Trotz alledem war das Gesamtbild der Ausstellung ein erfreuliches. Man sah viel schlichtes, ehrliches Suchen und Ringen und fand mehr gesunde Anregung als seit langem. Narreteien und Phrasen blieben fern. Der Eindruck wäre noch besser gewesen, hätte man strenger ausgewählt und lieber die Ausstellung etwas kleiner gehalten.

Von den bekannten Namen war Altherr führend. Die starke persönliche Kraft einer von den Urmächten des Lebens tief ergriffenen Seele ringt hier nach temperamentvollem Ausdruck. Sein großer Einfluß machte sich sehr geltend. Erna Raabe fiel neben dem Meister bedenklich ab. Im Verzicht auf Farbe ging R. Kuhn noch weiter als Altherr. H. Bäuerle wirkte da, wo er mehr Eigenes gibt, am besten. Interessantes boten L. Schmidt und H. Sohn. Auch O. Zügel zeigte in allerlei Bildern viel Talent. Mehr Sinn für Farbe steckte in den Werken von O. Hofer, R. Hengstenberg und H. Rombach. So innerlich auch E. Graesers religiöse Malerei empfunden ist, künstlerisch befriedigte sie nicht. Eine von seinen vortrefflichen Frühlingslandschaften hätte mehr gegeben. Mit zum besten von allem, was da war, gehörte das meisterhafte Selbstbildnis von Pankok. Unerschöpflich ist der tiefsinnige humorvolle Blick Nägeles. Seine Bilder waren eine Welt für sich und von kostbarem, seltenem Reiz. Von den Malerinnen ist M. Foell voll Eigenart und kultiviertem Geschmack. Viel Anziehendes sah man von Cl. Rühle, Cl. Laßbichler-Fauser, M. Wildt und E. Mayer.

Die Plastik brachte viel Wertvolles. Lörchers Meisterhand schuf Werke von edler Harmonie. In ihrem Maß steckt klassischer Geist. J. W. Fehrle fesselte wie immer durch sein sicheres, vielseitiges Können. Daneben hatten noch J. Brüllmann, O. Alder, W. Brellochs, W. Ostermayer, W. Schäffer, H. Wahl und Olly Waldschmidt gutes ausgestellt.

Dr. Hermann Wurz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. F. Bruckmann A.-G., München

IKAROS
ANTIKES WANDGEMÄLDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIONYSOS IM SCHIFF, DEN MENSCHEN DEN WEINSTOCK BRINGEND

SCHALE DES EXEKIAS

MALEREI UND ZEICHNUNG DER GRIECHEN*)

Wenn man mit wenig Strichen die Dauerwerte der griechischen Malerei dem modernen Auge näher rücken will, so ist der Umweg über das Historische unvermeidlich. Nicht nur wegen der noch größeren Zerstörung als bei Plastik und Architektur — kein einziges Original eines bedeutenden Malers ist erhalten. Auch innerlich wird die antike Malerei dem modernen Gefühl notwendigerweise fernerstehen. Denn das große Thema der Plastik, die menschliche Gestalt und ihre Schönheit im Nahbild, spricht überall auch ohne Kommentar. Zudem sind in der griechischen Bildhauerei die rein künstlerischen Probleme zu so erschöpfenden Lösungen gebracht, daß die neuere Zeit unmittelbar an sie anknüpfen konnte, kaum je sie überholt hat. Hingegen eignet der griechischen Malerei weder jene Universalität des

*) Anlaß zu diesen Ausführungen gibt ein bewundernswertes Werk deutschen Gelehrtenfleißes — Ernst Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen (Band I, II Text, Großquart, 918 Seiten; Band III, 805 Abbildungen; München, Verlag Bruckmann), das zum ersten Male seit Heinrich Brunns genialer Grundlegung in der „Geschichte der griechischen Künstler" (1852) die neueren Forschungen auf diesem in manchem Betracht schwierigsten Gebiete der antiken Kunst zusammenfaßt. Ein wahres Arsenal tiefgründigen Wissens hat Pfuhl in klarer äußerer Gliederung ausgebreitet. Innerhalb dieser vielgestaltigen Teilungen stofflicher, stilistischer und chronologischer Art wird aber niemals der lebendige Fluß der Entwicklung vergessen, niemals der Zusammenhang mit den anderen Künsten, mit der allgemeinen geistigen Entwicklung, mit den besonderen Bedingungen des südlichen Lebens und Empfindens. Und, was mehr ist, über die gelehrten Absichten hinaus ist in diesem Buche ein künstlerischer Sinn wirksam, der trotz der ungeheuren Stoffmassen aus immer frischer Empfindung und mit enger persönlicher Fühlung zum heutigen Süden jedes einzelne bedeutende Werk unmittelbar lebendig zu machen weiß.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

menschlichen Gehaltes, noch gelangte sie zu derselben künstlerischen Reife. Als jüngere Schwesterkunst begann sie ihre eigentliche Domäne — Licht, Schatten, Raumperspektive — erst zu einer Zeit zu entdecken, als der phidiasische Idealstil bereits den Zenith überschritten hatte — gegen 400 v. Chr. —, und sie bleibt auch fernerhin eine mehr dekorative Begleitkunst, der nicht die höchsten Lebensinhalte anvertraut werden. Ein nur gemaltes Kultbild z. B. wäre im griechischen Tempel undenkbar. In der neueren Zeit hat sich das Verhältnis der beiden Künste gerade umgekehrt.

Dennoch ist die Bedeutung der griechischen Malerei im weltgeschichtlichen Sinne keineswegs geringer als die der Plastik. Auch sie ist die Erlöserin aus dem menschlich und optisch gebundenen Denken der Primitiven, zu denen auch die Ägypter und alten Orientalen gehören; auch sie erkennt und begründet bereits alle Probleme des spezifisch europäischen künstlerischen Sehens und beherrscht schließlich alle Möglickeiten der malerischen Darstellung auf der Fläche, wenn sie sie auch völlig zu Ende zu denken nicht mehr die Zeit hatte. Denn, merkwürdig genug, entspricht dem späteren Erwachen auch ein früheres Sterben. Plinius nennt die Malerei zu seiner Zeit, als die Skulptur noch Großes, die Architektur Ungeheures vollbrachte, eine ars moriens. Der tiefere Grund liegt in der Struktur der griechischen Seele, die sich ihr Weltbild und ihr Weltempfinden von einem einzigen Element aus bildet, von der Plastizität des menschlichen Körpers. Seine Vorherrschaft bleibt auch im ganzen Entwicklungsgange der antiken Malerei fühlbar, selbst in den weiträumigen späten Landschaften. Als es dann für die antike Sinnesart kein neues Verhältnis zwischen Mensch und Naturraum mehr zu finden gab, erlosch die Malerei. Denn Landschaft ohne Mensch und Menschenwerk, nur als Raumbewegung in Luft und Licht, ist dem Griechen ein Nichts und tot.

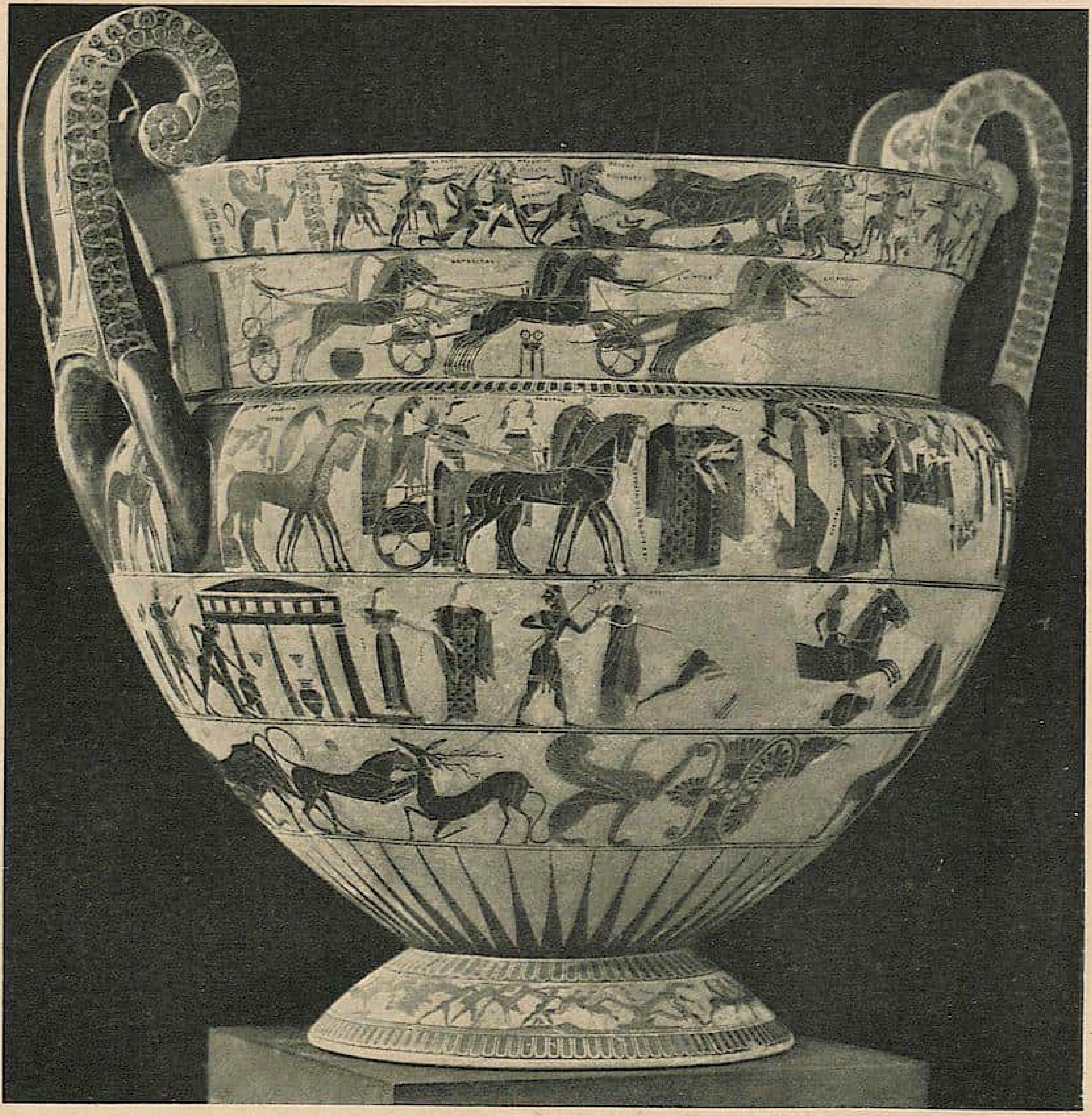
Das wundervolle Schauspiel der Befreiung aus der Starre des Linearen können wir glücklicherweise an zahllosen unmittelbaren Zeugnissen durch Jahrhunderte verfolgen auf der künstlerisch verzierten Tonware, die haltbarer als alle Monumentalbilder durch fromme Grabersitte im Schoße der Mutter Erde geborgen wurde. Die Entwicklung beginnt, bald nachdem die Griechen nach der dorischen Wanderung in ihre historischen Sitze eingerückt sind. Im achten Jahrhundert v. Chr. wird im sogenannten geometrischen Stil — nur scheinbar im Rückschritt gegen Ägypter und Altkreter — ganz kindlich, aber mit der auf das struktive Wesen der Dinge gerichteten Denkenergie der Griechen die Erscheinung zuerst in ihre einfachsten Bestandteile zerlegt und wieder zusammengesetzt. Ein Jahrhundert später sind die Dinge bereits breit in der Fläche geordnet, und eine erste Ahnung von großer Form taucht auf, wohl schon von Wandbildern her. Nicht selten wird nun die Malerei zur epischen Erzählerkunst. Klitias, gegen 550 v. Chr., trägt auf umspinnenden Bildstreifen mit rührenden Einzelheiten lange Mythengeschichten vor, nicht ohne ein Überwuchern des Inhaltlichen über den tektonischen Sinn. Aber Regel im sogenannten schwarzfigurigen Stil des sechsten Jahrhunderts ist die strenge Einordnung des Bildes in den Gesamtbau des Gefäßkörpers, der mit sparsamen wohlabgewogenen Ornamenten gegliedert wird (Abb. S. 99). Eine Raumfüllung wie bei dem über Meer fahrenden Dionysos, der den Menschen den Weinstock bringt (Abb. S. 97), ist von schlichter, nie übertroffener Reinheit des Rhythmus, und die Formen der Gefäße haben eine Spannkraft der Umrisse, die, aus innerster Zweckmäßigkeit entsprungen, nur mit der Monumentalität der dorischen Säule vergleichbar sind. Ihrer Kunst bewußt nennen die Meister jetzt gern ihre Namen. Sie zeichnen ihre Silhouettenfiguren in messerscharfen Konturen mit breitem Pinsel und füllen sie in archaischer Freude am vielen oft mit einem Übermaß von Innenzeichnung, die mit scharfem Stift eingeritzt und mit Weiß und Rot spitzpinselig gehöht wird. Diese Technik hat in gelockerter Form auf bestimmten Gefäßformen bis zum Ende des vierten Jahrhunderts weitergelebt. Aber einer Entwicklung über das Lineare hinaus war sie ihrer Eigenart nach nicht fähig.

Nach einer Umkehrung der Farbwerte, nun tongrundig helle Figuren auf schwarzem Grunde, wahrscheinlich die geniale Tat des Meisters Andokides um 530 v. Chr., vermag jetzt die Hand ganz anders der Empfindung zu folgen, wenn sie die Innenlinien teils mit dem Pinsel, zumeist aber mit einem uns unbekannten Instrumente zieht, das fein erhöhte Linien hinterläßt, vielleicht einer biegsamen Schweinsborste. Der Geist ist jetzt frei zu so dramatischen Schöpfungen, wie die des Euphronios (Abb. S. 103), und auch das Leben des Alltags flutet herein (Abb. S. 102 oben). Noch immer stehen die Gestalten mit den Hauptflächen in der Bildebene, aber ein Neues ist da: einzelne Glieder erscheinen in Verkürzung, kühne Rücken- und Schrägansichten werden versucht, Dreiviertelprofile treten auf (Abb. S. 102 unten). Wir wissen aus einer Zeile des Plinius, woher das kommt: der peloponnesische Maler Kimon von Kleonai hat etwa um 500 v. Chr. die obliquae

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

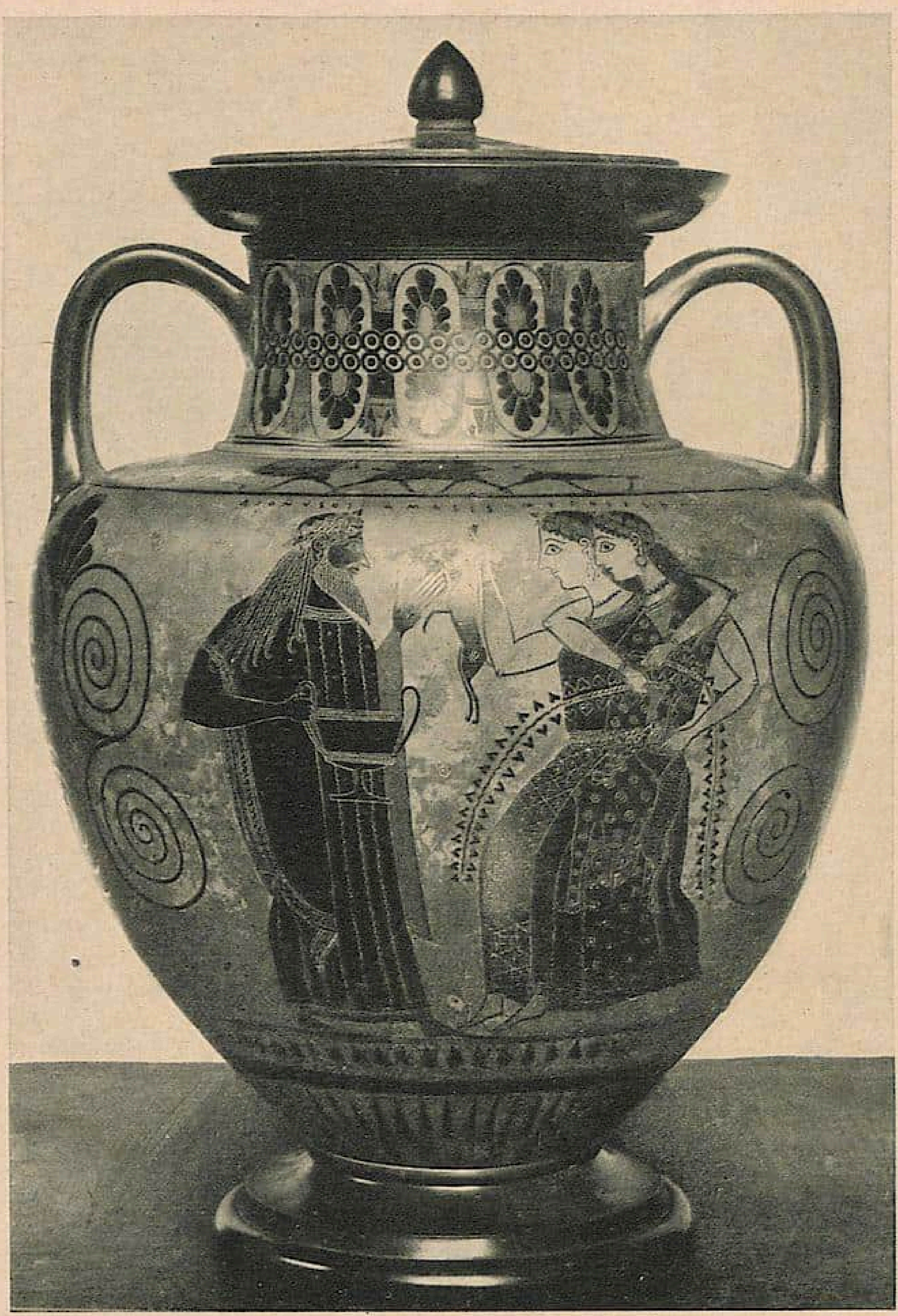
BRETTSPIELENDE HELDEN. AMPHORA DES EXEKIAS. 2. HÄLFTE D. 6. JAHRH. v. CHR.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



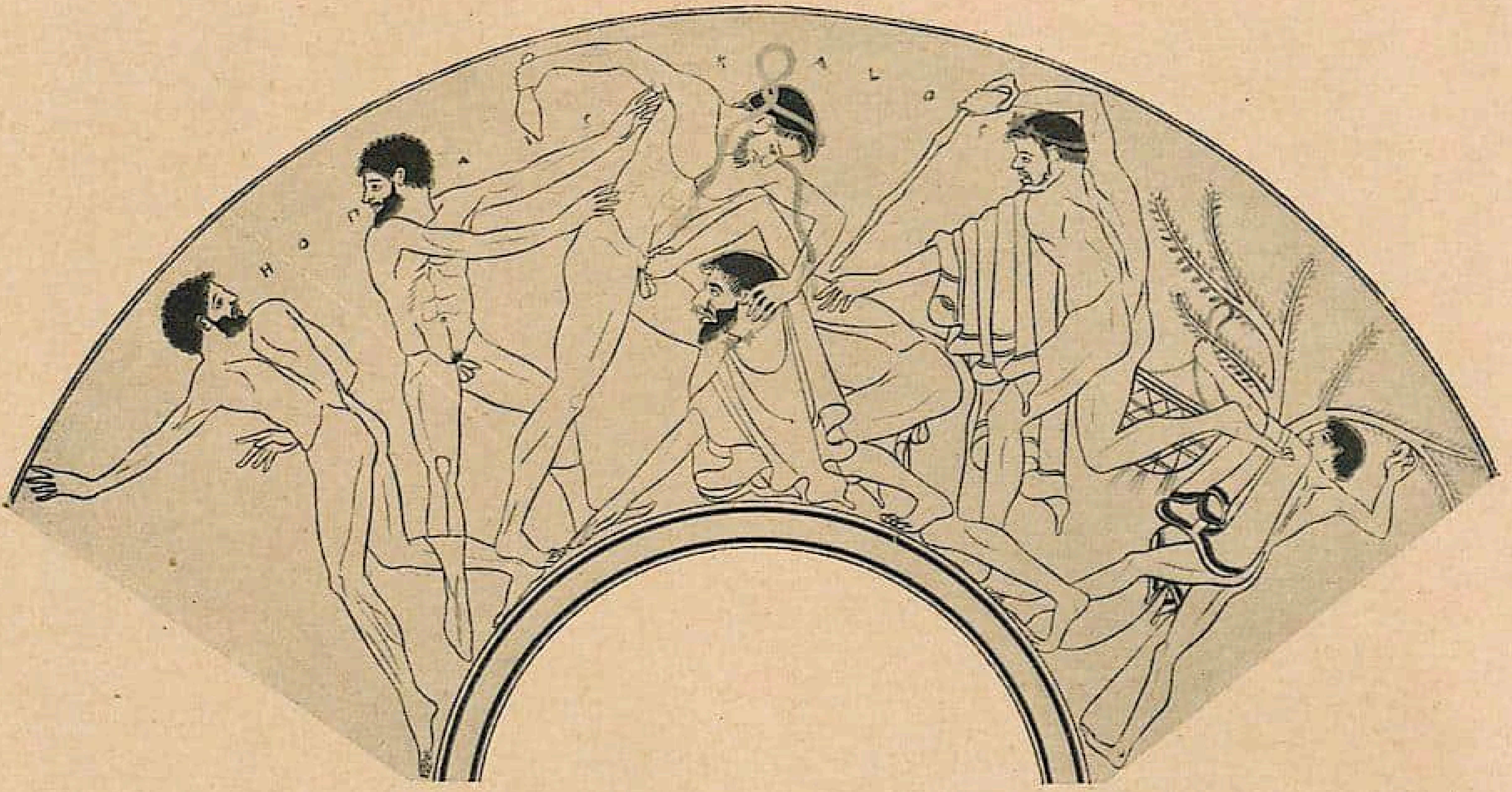
KRATER VON KLITIAS BEMALT. ATTISCH, GEGEN 550 v. CHR.

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

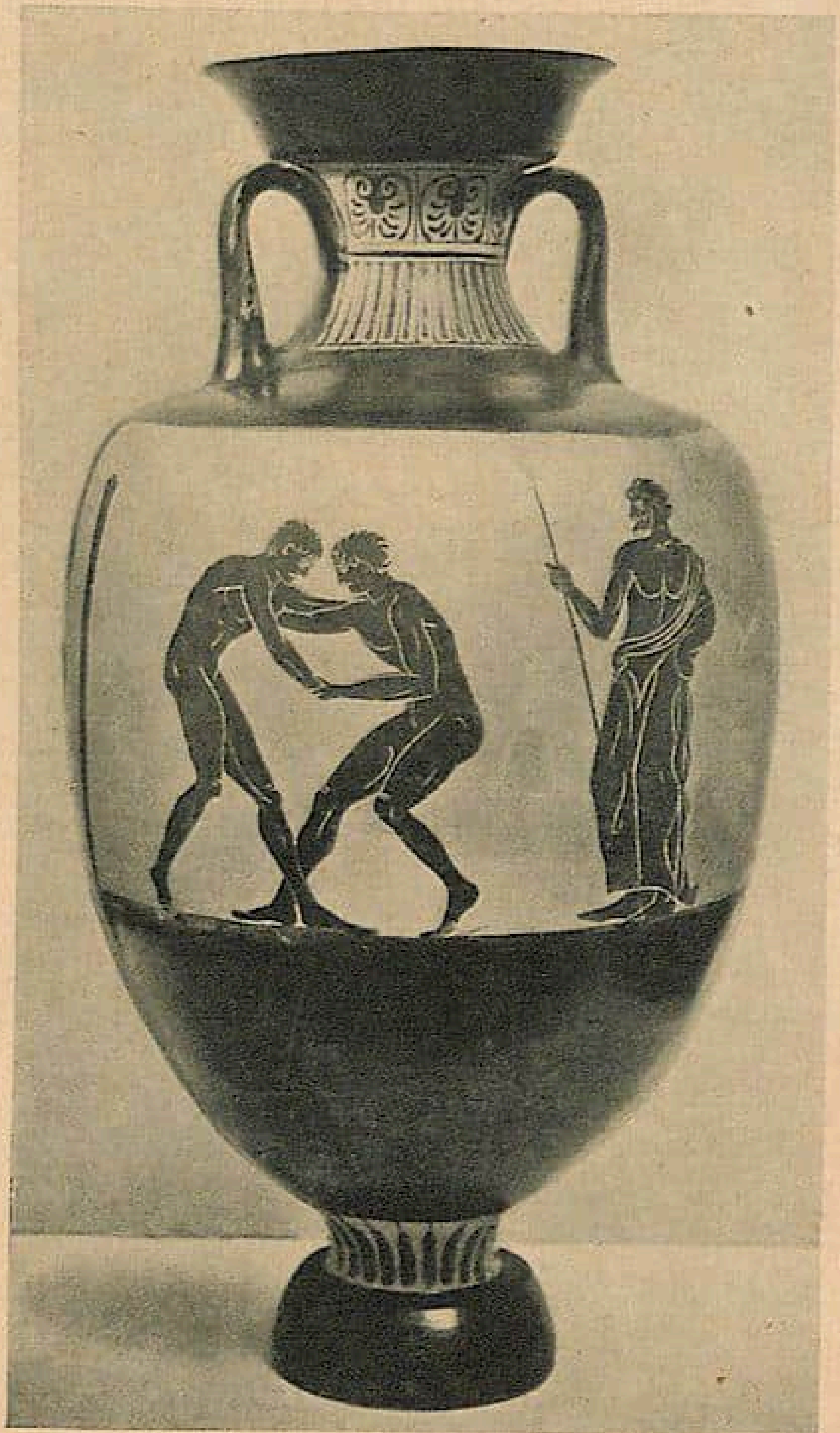


WEINAMPHORA DES AMASIS. 2. HÄLFTE DES 6. JAHRH. v. CHR.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

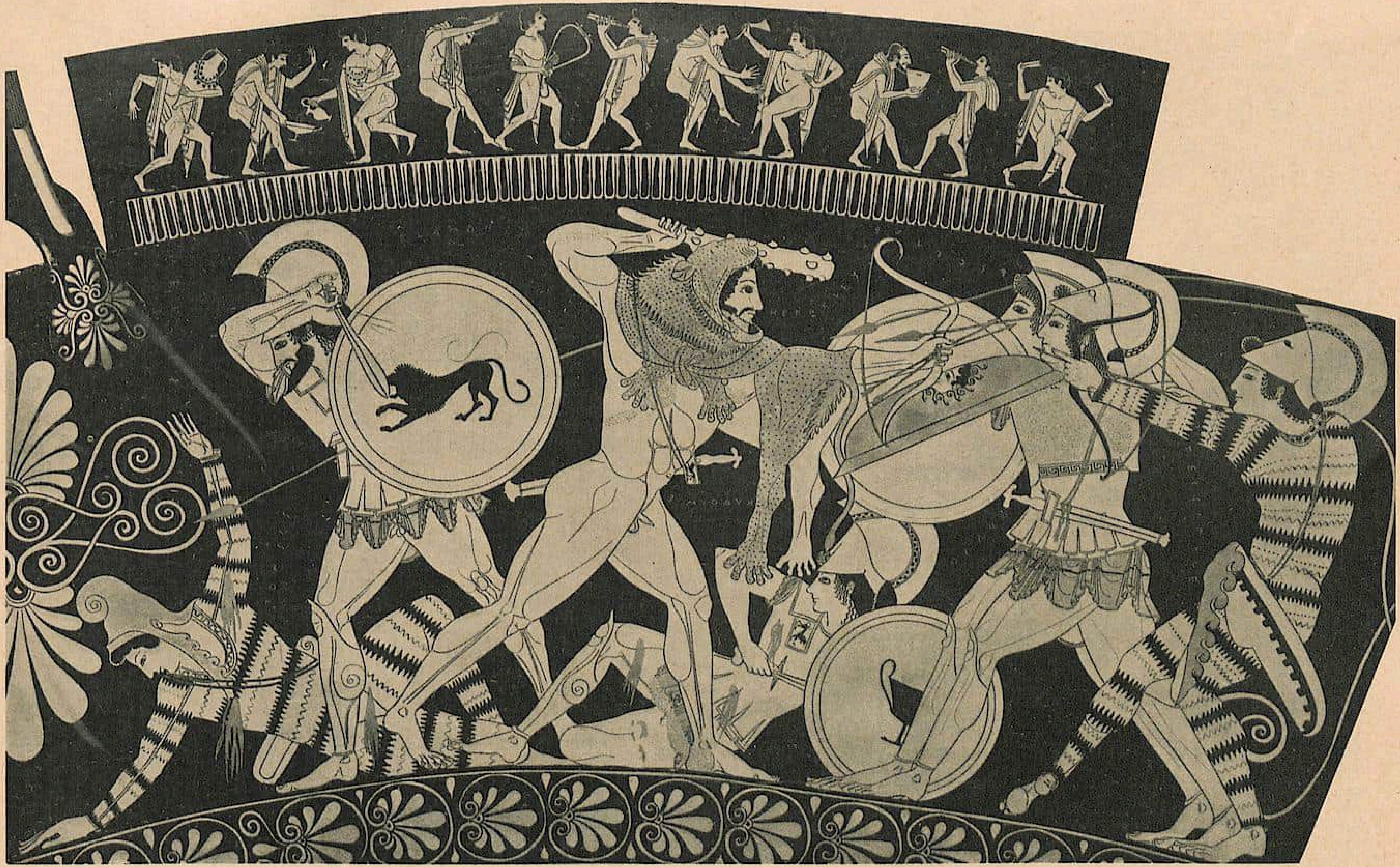


DIE PRÜGELEI AUF DER LANDSTRASSE. ART DES EUPHRONIOS



PANATHENÄISCHE PREISAMPHORA. 4. JAHRH. v. CHR.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERAKLES GEGEN DIE AMAZONEN. VON EUPHRONIOS UM 500 v. CHR.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MUSAIOS UND DIE MUSEN. PHIDIASISCHER STIL, UM 440 V. CHR.

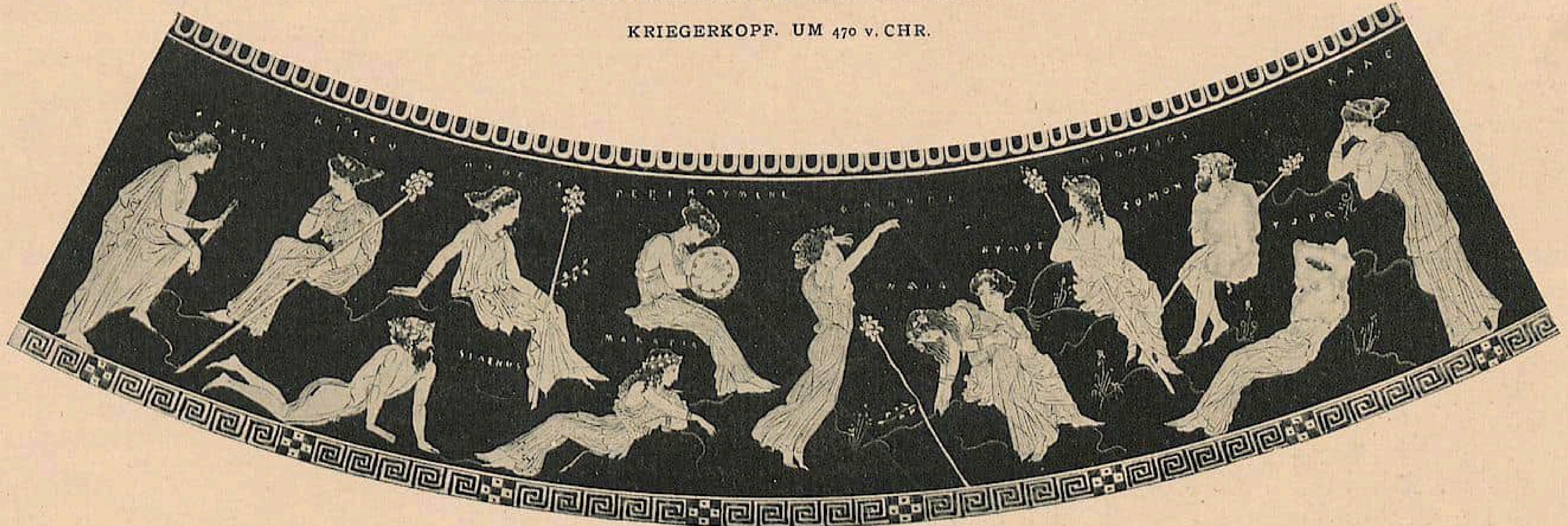
imagines, die Schrägansichten der Körper „erfunden“. Zum ersten Male, seit Menschen malten und zeichneten, steht ein Dreidimensionales leibhaft auf der Fläche.

Aber es folgt nicht, wie man erwarten könnte, die Entwicklung der Raumperspektive. Bis zuletzt hat die griechische Malerei sie nur gefühlsmäßig angewendet, nie sie konstruiert. Was um 460 v. Chr. geschieht, ist eine Zwischenlösung: Polygnot stellt an den langen Wänden der Wandel- und Tempelhallen eine Vielzahl von Gestalten lose gruppiert auf sanften Hügellinien neben- und übereinander. Der Eindruck dieser ersten malerischen Großkunst wirft die Vasenmaler für einen Augenblick aus ihrer Bahn, denn unvollkommen nachgezeichnete Monumentalgestalten drohen die geschlossene Vasenstruktur zu sprengen. Allmählich wird dann das polygnotische Raumsystem für den Gefäßkörper graziös gezähmt (Abb. S. 105 unten), aber im allgemeinen ebbt die Vasenmalerei zur Flächenrhythmik zurück, eine Weile mit den vornehmen, innerlich organischen Schönheitslinien der phidiasischen Kunst (Abb. S. 104), dann in dem übergeschmückten Stil der letzten attischen Vasenepoche. Eine noch prunkvollere Nachblüte auf italischem Boden sinkt stark ins Handwerk. Aber ohnehin verläßt uns hier die Vasenmalerei als Führerin durch die Stilentwicklung der nun rein malerisch werdenden Probleme. An ihre Stelle treten die Nachrichten der Alten und der unvollkommene Nachhall in späten Wandmalereien.

Polygnot, wie der andere große Eröffner Giotto von höchstem seelischem Ethos, hatte doch nicht viel mehr als eine farbig gedeckte Zeichnung als Ausdrucksmittel. Das Tor der Malerei wird, wie Plinius sagt, eröffnet, als Agatharch am Theaterhintergrund die Anfänge der Architekturperspektive, sein größerer Nachfolger Apollodor von Athen die körperformende Kraft von Licht und Schatten entdecken. Und Zeuxis und Parrhasios, um 400 v. Chr., gestalten nun auch den Raum um die Körper herum. Man glaubt ihre Lösung des Problems in pompeianischen Bildern wie Abb. S. 107 zu erkennen. Die Gestalten bilden mit dem Gelände noch eine reliefmäßige Einheit, in der sich

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KRIEGERKOPF. UM 470 v. CHR.



DIONYSOS, MÄNADEN UND SILENE. UM 450 v. CHR.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

perspektivisch verkleinerte Figuren aus dem Hintergrunde gewissermaßen herauswinden — eine unmittelbare Fortsetzung des polygnotischen Systems.

Es folgt das vierte, das klassische Jahrhundert der Malerei, mit der streng lehrenden Malerakademie zu Sikyon an seinem Anfang, der raffaelischen Vollendergestalt des Apelles an seinem Ende. Das pompeianische Alexandermosaik, Kopie eines Gemäldes um 300 v. Chr., lehrt uns die Kunstmittel des Apelles: vollkommene Beherrschung der Modellierung in Licht und Schatten mit Auflösung der Lokaltöne in ihre farbigen Werte und mit pastoser Verwendung der Glanzlichter. Bis zu Franz Hals hat die Malerei nichts grundsätzlich Neues mehr zu finden gehabt. Nur den Kontur hat die Antike niemals von der Herrschaft des Lichtes antasten lassen.

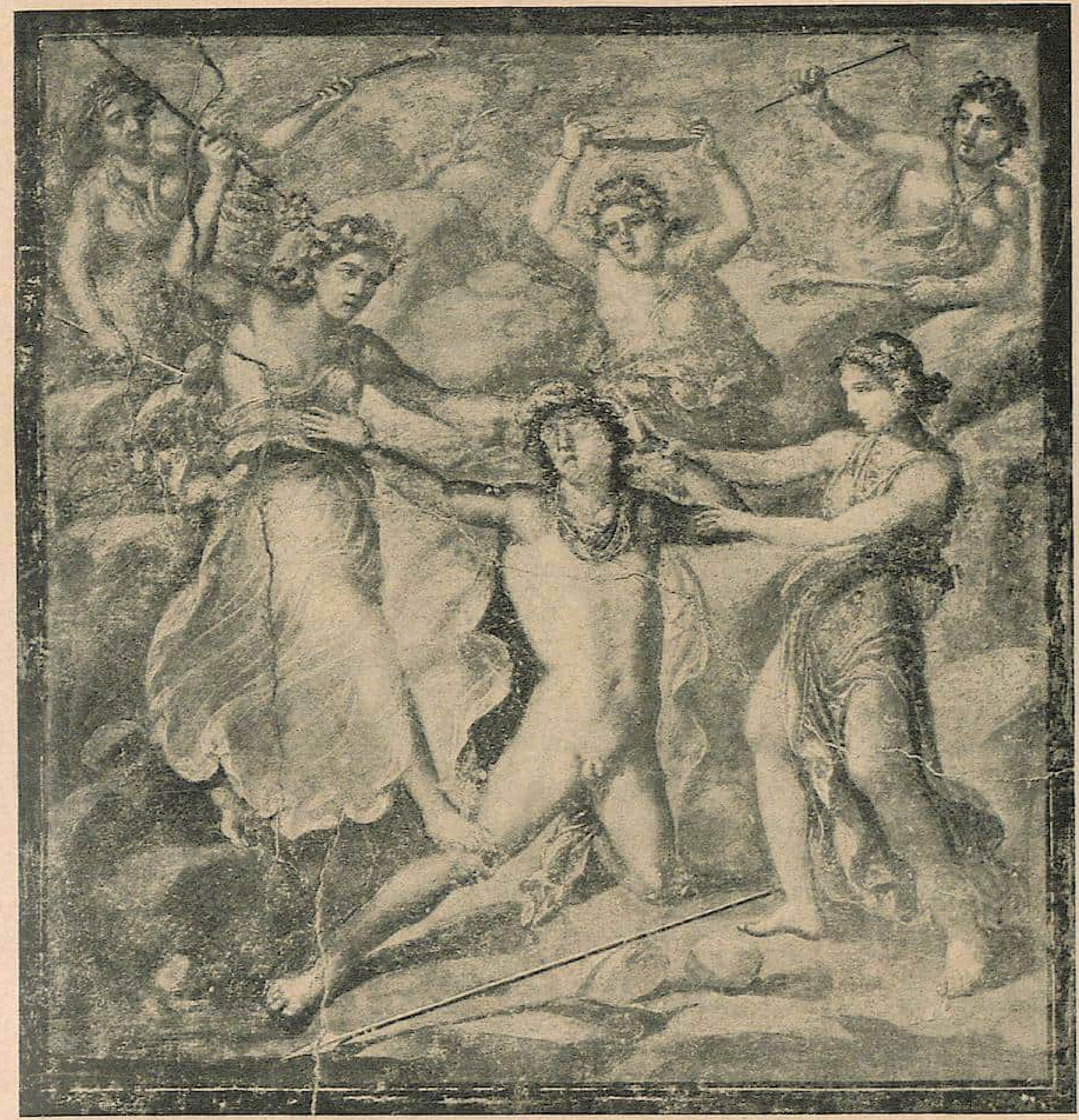
Das Alexandermosaik ist bei aller dramatischen Kraft doch letzten Endes noch ein reliefmäßiges Schichtenbild mit stärkstmöglicher Tiefenanregung. Darüber hinaus führten — schon im vierten Jahrhundert wie wir glauben — die Lösungen in einer Hauptklasse der pompeianischen Figurenbilder. Immer bleiben die Körper die eigentlich raumbildenden Werte, aber die nun von ihnen gelösten Hintergründe sind selbständiger Abschluß oder Ummantelung der Figurenschicht. In einer kleinen Bilderreihe (im sogenannten dritten pompeianischen Dekorationsstil) stehen die Gestalten kühl und klar vor einer konsequent durchdachten landschaftlichen Tiefenschicht, die mit übereck gesehenen Versatzstücken in den Vordergrund ausstrahlt (Abb. S. 110), eine Lösung, die wir der strengen Logik der Sikyonier zuschreiben möchten und deren Erklärung als „klassizistischer“ Kompilationen sowohl den rhythmischen Wert dieser Bildgedanken, wie die inneren Entwicklungsnotwendigkeiten verkennt. Wie dann weiterhin der Bilderraum dramatisch in ein Dreiecksfeld erweitert (Abb. S. 111) oder umgekehrt durch einen Haushintergrund zu intimer Wirkung verkürzt werden kann (Abb. S. 113), wie er bisweilen einseitig diagonal (Abb. S. 112) oder auch breit bewegt in weite Tiefen gestaffelt wird (Abb. S. 115), wie er endlich durch hochgelegten Meereshorizont sich in unendliche Ferne dehnt (Abb. S. 116), das sind die weiteren Auswirkungen des gleichen Grundgedankens. Von der Kraft malerischer Kontraste in Licht und Schatten, und von dem koketten Spielen der Körperbewegung zeugen die bacchischen Tändeleien (Abb. S. 114). Über den Reichtum der koloristischen Harmonien in den pompeianischen Bildern hat Paul Herrmann in dieser Zeitschrift (Aprilheft 1913) gesprochen*).

In hellenistischer Zeit erfolgte die Ausweitung zum vordergrundelosen Fernbild, in welchem die Menschengestalten nur wie Landmarken die kräuselnde Auflockerung ferngerückter Flächen sind. Die alten Versatzstücke, Baum, Felsblock, Meereshorizont, wachsen mit romantischer Phantastik ins Große und Weite, die vorn umrahmenden Pfeiler und Gebälke drücken den „Prospekt“ in die Ferne (Abb. S. 108/9). Aber die nie konsequent durchgeführte Verkleinerung der Gestalten unterstützt diese Tiefenbewegung nur unvollkommen, und wie wenig den Griechen das Naturbild als solches ein Sprechendes ist, zeigt die „Verdoppelung“ des Landschaftsbegriffes durch die hingelagerten Gestalten der alten Ortsgottheiten mit sogar beigeschriebenen Namen, „Quelle“ (krene), „Landzungen“ (aktai), „Felsklippen“ (skopeloi). Auch sind selbst Landschaftsweiten wie die in Abb. geg. S. 97 nicht aus sich selbst, sondern aus einem dekorativen Grundgedanken dramatischer Art entwickelt, hier offenbar aus dem Bühnenhintergrund. Nur eine meist in kleinen Dekorationsbildern uns überkommene Gattung (Abb. S. 118) staffelt mit leichter Hand die landschaftlichen Dinge um ihrer selbst willen, — Baum, Säule, Kapelle, Häuser, Brücken — bis in weite Fernen, nicht ohne wieder Mensch und Tier zu graziöser Belebung in ihr zu tummeln. Auch hier bleibt fühlbar, daß nicht die Raumweite als solche, geschweige denn Luft und Licht der Kern des künstlerischen Erlebens sind, sondern der Mensch und seine Werke, weithingestreut über die schöne Erde. Der Grund dieser Beschränkung liegt, wie schon eingangs gesagt, zutiefst im griechischen Denken, das sich das Bild der Welt und der Götter nach dem Bilde des Menschen macht. Aber er liegt nicht zum mindesten auch in der griechischen Landschaft selbst mit der greifbaren Plastizität ihrer individuell geschwungenen Felsenberge, ihrer stillen Meeresbuchten und sichtbar ringsbegrenzten Ebenen, endlich und nicht zuletzt aber in jenem geheimnisvoll reinen Lichte Griechenlands, das den nahen Gegenstand mit feinem Umriß aus seiner Umgebung löst und umgekehrt alle Weite wie auf Armeslänge faßbar zur begreifbaren Form modelliert.

Heinrich Bulle

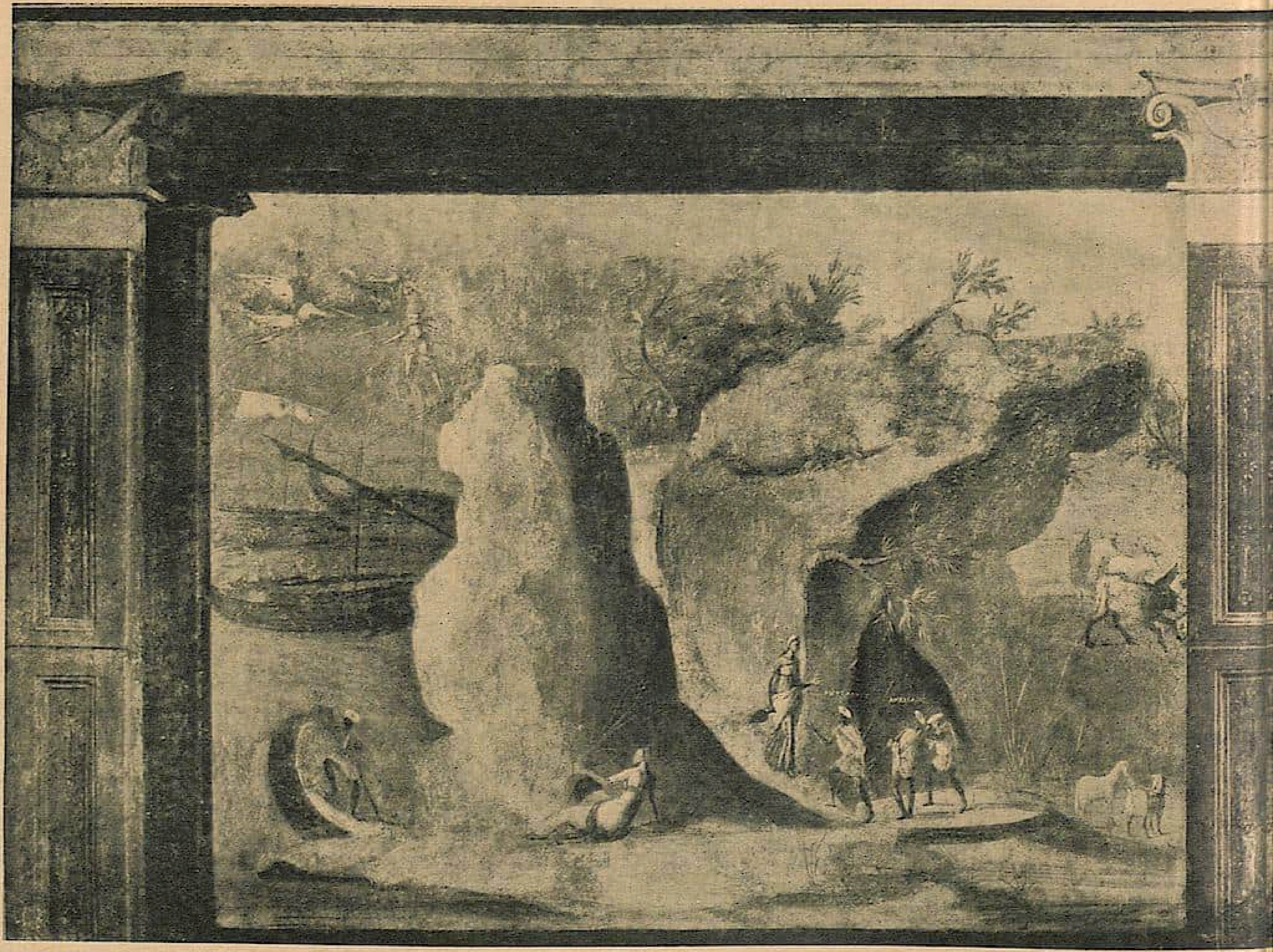
*) Weiteres in dem noch unvollendeten Tafelwerk: Paul Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums. München, Bruckmann, seit 1906.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PENTHEUS VON MÄNADEN ZERRISSEN. NACH VORBILD UM 400 v. CHR.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



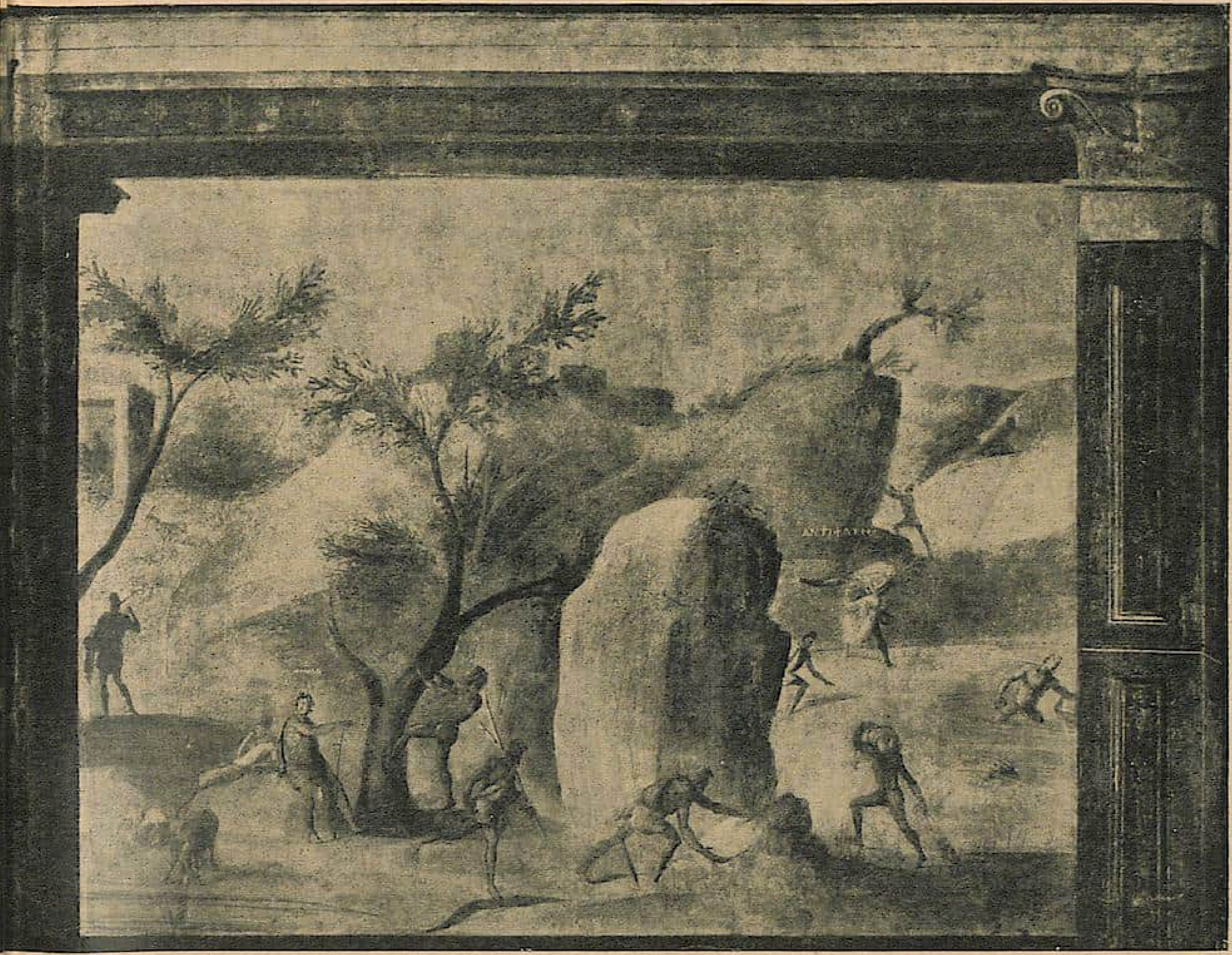
ODYSSEUS BEI DEN LAISTRYGONEN

KRITIK UND PUBLIKUM

Man kann es nicht leugnen, daß Lessing, der für die literarische Bewegung seines Zeitalters der große Befreier war, im „Laokoon" der bildenden Kunst unerträgliche Fesseln geschmiedet hat. Er hob ihre Bewegungsfreiheit nahezu auf und dekretierte: sie dürfe nur darstellen, was keinen starken Affekt zeige, sie dürfe keinen Höhepunkt der Handlung, keine Situation, die sich schnell verändere, dem Auge festhalten, vor allem aber dürfe sie nichts Häßliches darstellen, überhaupt nichts, was keines Ideales fähig sei. „Die höchste körperliche Schönheit ist höchste Bestimmung der Malerei. Die höchste körperliche Schönheit existiert nur in dem Menschen und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist. Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil."

Der junge Goethe antwortete keck: ob der Künstler „das Gesicht der Geliebten, seine Stiefel oder die Antike" zum Vorwurf nimmt, das gilt gleich, wenn er nur „die heiligen Schwingungen und leisen Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet" wahrzunehmen und nachzuschaffen versteht. Und Herder sann lange auf eine Antwort wider Lessing und sammelte jahrelang Material, um endlich in seiner „Plastik" den Beweis zu erbringen, daß keine Erscheinung und kein Gesichtskreis der Malerei untersagt werden dürfe. Es sei eine falsche Beschränkung, wenn man den Menschen als edelsten Gegenstand der Darstellung bezeichne und die Landschaftsmalerei nicht anerkenne; und er wendet sich ärgerlich gegen „jene armseligen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WANDGEMÄLDE VOM ESQUILIN

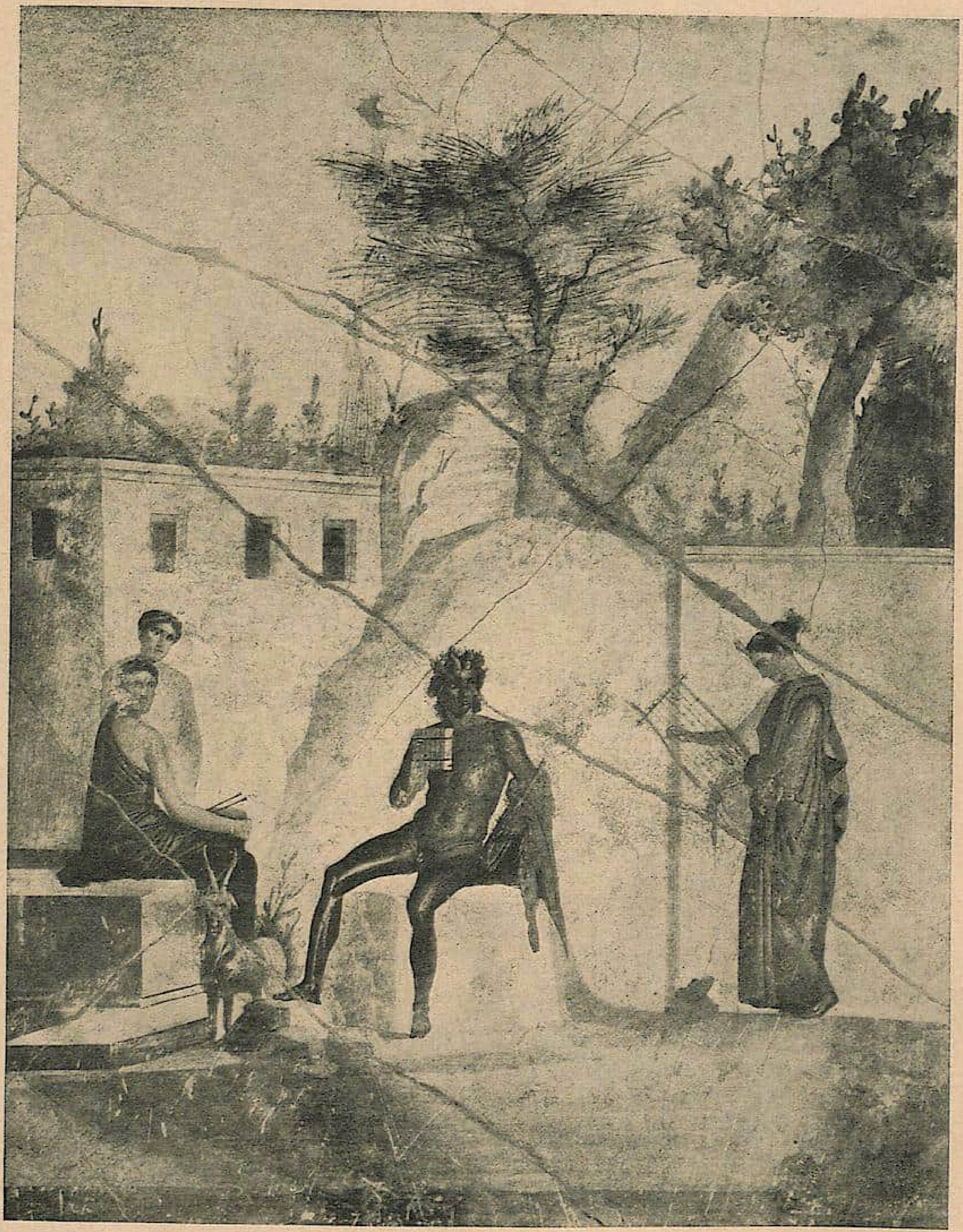
verbietenden und verengenden Kunstregeln, jenes bittersüße Geschwätz vom allgemeinen Schönen, woran sich der Jünger verdirbt, das den Meister ekelt und das doch der kennerische Pöbel als Weisheitssprüche im Munde führt".

Ist das eine glatte Absage an Lessing als Kritiker auf dem Gebiete der bildenden Kunst? Keineswegs. Herder weiß, daß Lessing selbst die Worte gesprochen hat: „Es sei wohl rühmlich, zu versuchen, sich von seinem eigenen Geschmack Rechenschaft zu geben, aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, heißt, aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen." Er weiß also, daß Lessing gerade durch seine Kritik zum eigenen Nachdenken anregen will. Was ihn aber erregt, das ist die Wahrnehmung, daß der Glanz der Lessingschen Dialektik das Publikum der Museen und der Ausstellungen so geblendet hat, daß sie darüber das eigene Denken bereitwillig aufgeben, und daß sich nun gerade die Denkfaulen, wenn sie das Bedürfnis haben, mit ihrer Kennerschaft zu glänzen, mit dem erborgten Glanz drapieren.

Herder mag lange darüber nachgedacht haben, was man tun könnte, um diese Wirkung aufzuheben. Er fand kein anderes Mittel, als der Kritik mit einer Gegenkritik zu begegnen, obgleich er natürlich fürchten mußte, daß nun der „kennerische Pöbel" mit seinen „Weisheitssprüchen" kaum anders verfahren würde als mit denen Lessings.

Ob er nicht eher zum Ziele gekommen wäre, wenn er seinem Publikum gesagt hätte: „Verstopft eure Ohren vor jeder Kritik, öffnet sie aber weit, wenn sich ein ehrlicher Dolmetscher eines künstlerischen Wollens vor einem Kunstwerk zum Worte meldet?" Wohl kaum. Denn jeder Kritiker, auch der rücksichtsloseste, wird behaupten, daß er ja gar nichts weiter wolle, als ein ehrlicher Dolmetscher wahr-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAN UNTER DEN NYMPHEN. POMPEJANISCHES WANDBILD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

IPHIGENIE, OREST UND PYLADES VOR THOAS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EROS UND PAN IM RINGKAMPF VOR DIONYSOS

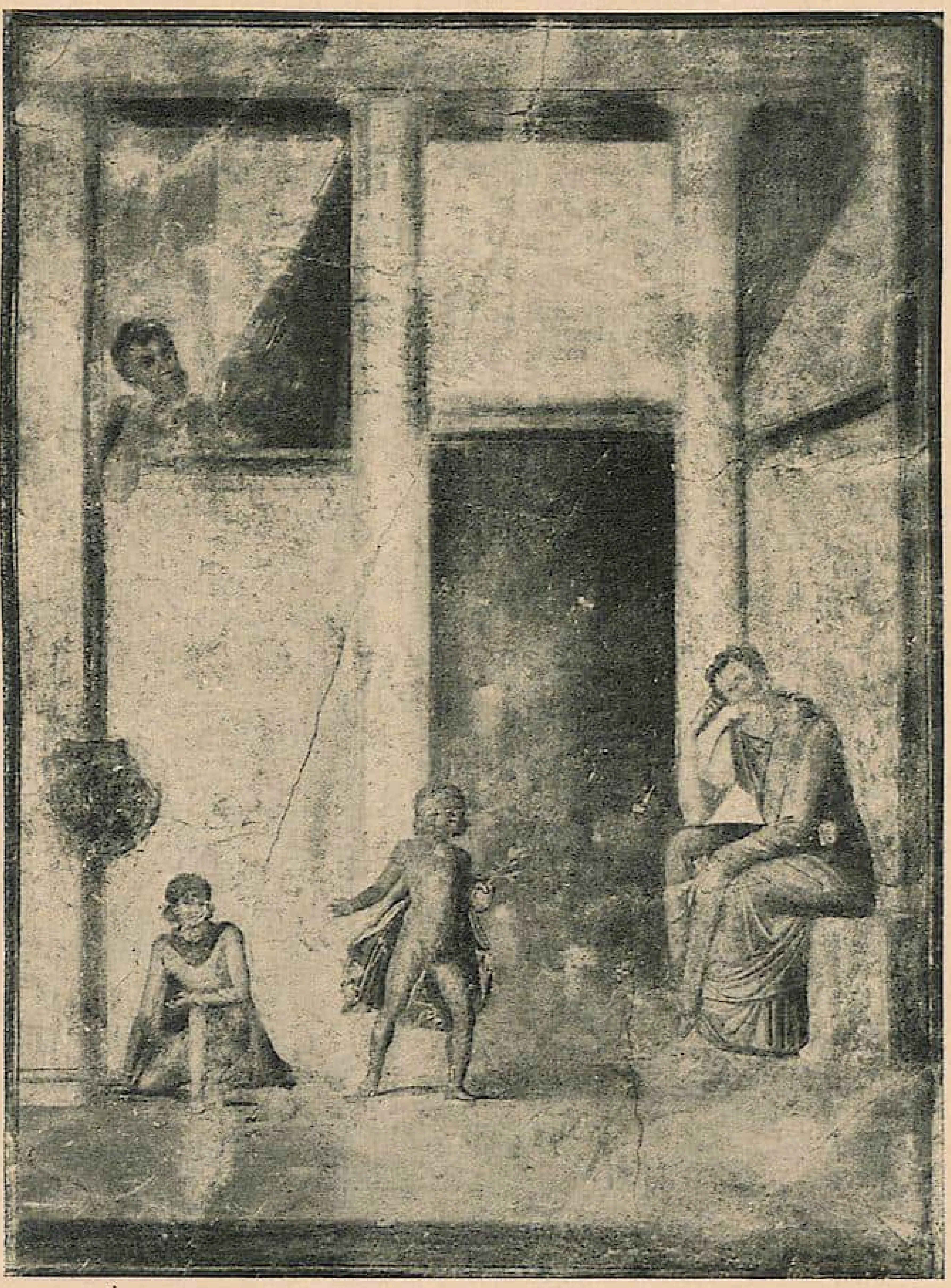
haft wertvoller Kunst sein, und daß er eben im Interesse dieser wertvollen Kunst hart gegen jede minderwertige sein müsse. Und das Publikum? Ja, das Publikum verlangt nach der Würze scharfen Witzes, nach der Peitsche geistreicher Satire gerade dann, wenn es den Dingen selbst etwas fremd und gelangweilt gegenübersteht. Das weckt die Lebensgeister und befriedigt das allzumenschliche Gefühl der Grausamkeit. Der große Erzieher Jean Paul wußte sehr wohl, was er sagte, als er behauptete, daß im Menschen eine furchtbare Grausamkeit liege, ja daß gerade das „strafende Leiden-Machen bis zur Süßigkeit anwachsen könne".

Es ist also nicht wahrscheinlich, daß sich das Verhältnis zwischen Kritiker und Publikum jemals ändern wird. Dann aber bleibt in der Tat nur das eine Mittel, der Kritik eine Kritik entgegenzustellen und dadurch das Publikum zu zwingen, Partei zu ergreifen, also eben doch selbst zu denken.

Ja, wird es dann wirklich selbständig zu denken suchen? Unzweifelhaft. Zumal dann, wenn die kritischen Urteile einander schroff gegenüberstehen. Ein Beispiel wird beweisen, daß dem in der Tat so ist.

Als im Jahre 1755 Raffaels Sixtinische Madona nach Dresden kam, ging dem Bilde ein gewaltiger Ruf vorauf. Der Privatsekretär des Grafen Brühl aber, Karl v. Heinecken, schrieb:

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



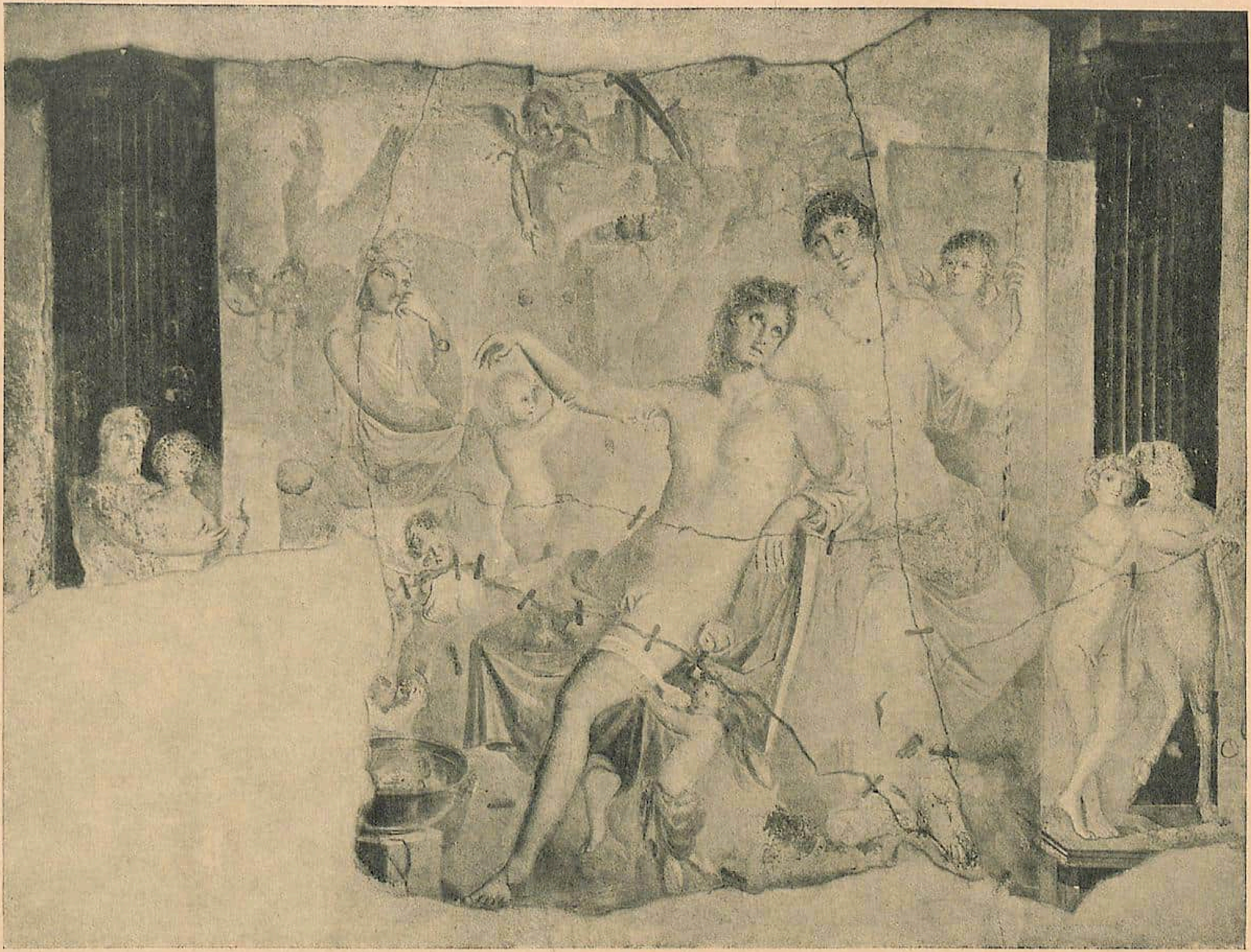
PARIS UND HELENA IM GESPRÄCH

„Bei einem Kenner darf der Name kein Vorurteil anregen. Raffael ist verehrungswürdig, seine heilige Familie in Versailles, seine Verklärung können nicht genug gelobt werden. Aber das Kind in dem Dresdener Gemälde ist ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, welches noch dazu, als Raffael den Entwurf machte, verdrießlich gewesen. Die beiden Engel sind so beschaffen, daß sie unmöglich von Raffael sein können, sondern von einem Schüler hineingemalt wurden.“ Nun wogten die Meinungen hin und her, bis sich das ganze Zeitalter zu der Anschauung durchgerungen hatte, die Goethe im Jahre 1813 von neuem formulierte: „Dies Bild allein ist eine Welt, eine ganze volle Künstlerwelt und mußte seinen Schöpfer, hätte er auch nichts als dies gemalt, allein unsterblich machen.“ Nun ist es bekannt, daß alle künstlerischen Urteile an sich nicht länger leben als etwa eine Menschen-Generation, daß sie dann gewissermaßen von neuem überprüft, umgestoßen oder bestätigt werden. Somit erleben wir im Laufe eines Jahrhunderts in der Regel dreimal eine Revision jedes Urteils über künstlerische Taten. Kein Wunder also, daß auch gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts das schroffe Urteil des Herrn v. Heinecken wieder aufgenommen wurde. Im Jahre 1899 schrieb D. Ludwig Jelinek eine Monographie über die „Madonna Sixtina“, nannte darin das Christkind nicht nur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

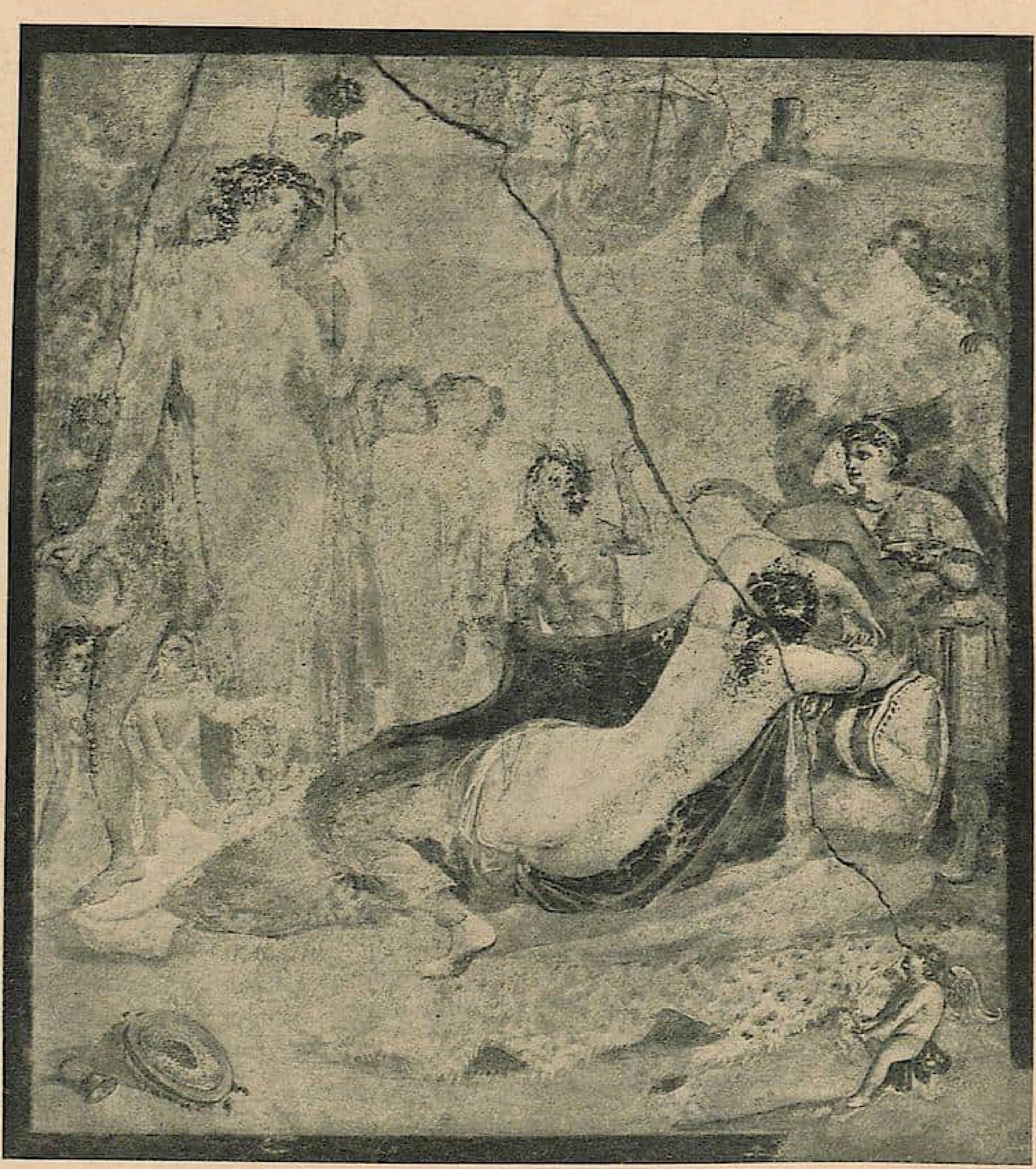
DIONYSISCHES GETÄNDEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



DER VERWUNDETE ADONIS VON APHRODITE GEPFLEGT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



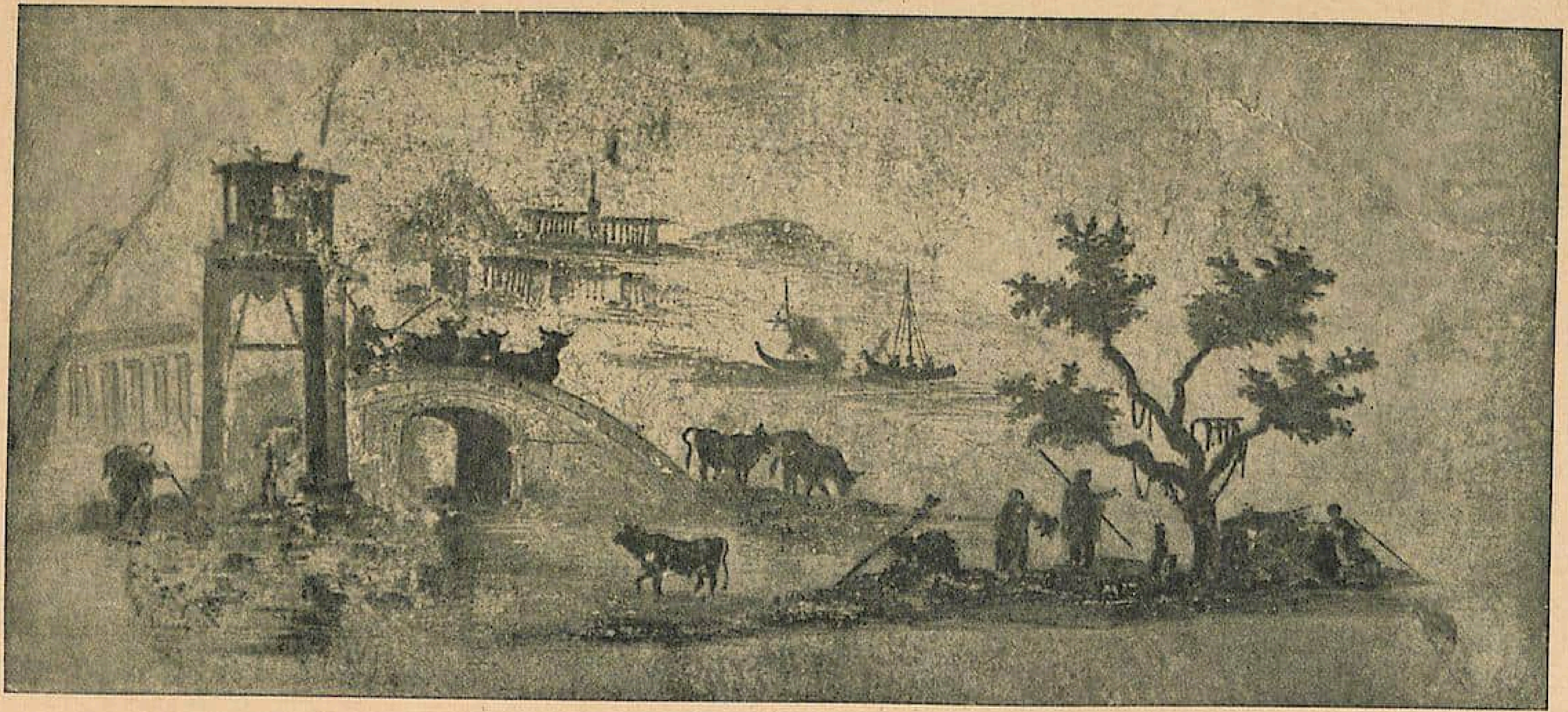
DIONYSOS FINDET DIE VON THESEUS VERLASSENE ARIADNE

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER ALTE IN DER VILLA VON BOSCOREALE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

118



WEITE FLUSSLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

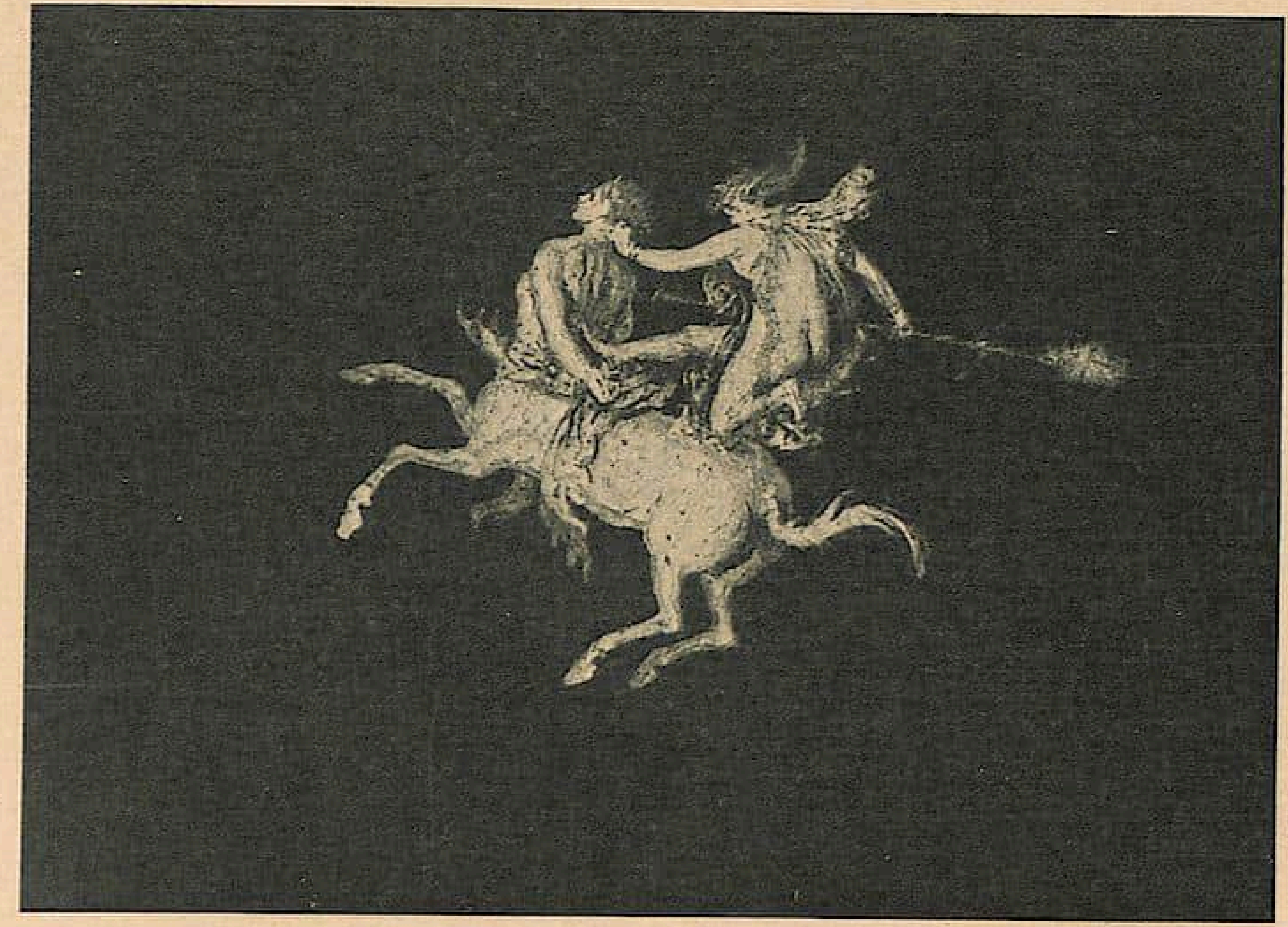
— wie Heinecken — ein „gemeines Kind“, sondern behauptete, es sei „ein skrophuloser Knabe“, das linke Beinchen sei ganz verkümmert; das ganze Bild sei reich an krassen Zeichnungsfehlern, sei von schwächlichem Farbenauftrag und von salopper Technik, kurz: „hier die Hand Raffaels annehmen zu wollen, ist kein Irrtum mehr, es ist eine Versündigung an dem Ruhm des großen Urbinaten“. Vielleicht hätte dies „vernichtende Urteil“ auf den „kennerischen Pöbel“, wie Herder etwas unliebenswürdig sagt, gewirkt, wenn nicht sofort die Gegenkritik eingesetzt hätte. Heinrich Wölfflin lehrte, daß gerade das Kind auf den Armen der Madonna wie ein Gott auf den Beschauer wirke. „Sein Körper geht über menschliches Maß und die Art des Liegens hat etwas Heroisches. Der Knabe segnet nicht, aber er sieht die Leute vor ihm an mit einem überkindlichen, festen Blick. Er fixiert, was Kinder nicht tun. Die Haare sind wirr und gesträubt wie bei einem Propheten. Zwei Engelkinder am unteren Rande geben dem Wunderbaren die Folie der gewöhnlichen Natur.“

Es ist selbstverständlich, wenn Behauptung so schroff wider Behauptung steht, dann zwingt das zum eigenen Sehen und zur Bildung eines eigenen Urteils. Und der Erfolg ist denn auch gewesen, daß wieder einmal das Urteil Goethes zum allgemeinen Urteil wurde. Karl Woermann schrieb gerade ein Jahrhundert nach jenem Ausspruche: „Es bleibt dabei, daß Raffaels Madonna mit dem heiligen Sixtus zu den wenigen schlechthin vollkommenen Kunstwerken gehört, die die Erde trägt.“

Man sieht: Kritik als solche ist nur verhängnisvoll, kann wenigstens verhängnisvoll werden, wenn ihr kein Gegner ersteht. Und je mehr der „kennerische Pöbel“ gezwungen wird, verschiedene Urteil gegeneinander abzuwägen, desto besser für ihn, für die Künstler und für die Kunst selbst, denn das würde aus dem „kennerischen Pöbel“ verständnisvolle, warmherzige Kunstfreunde machen.

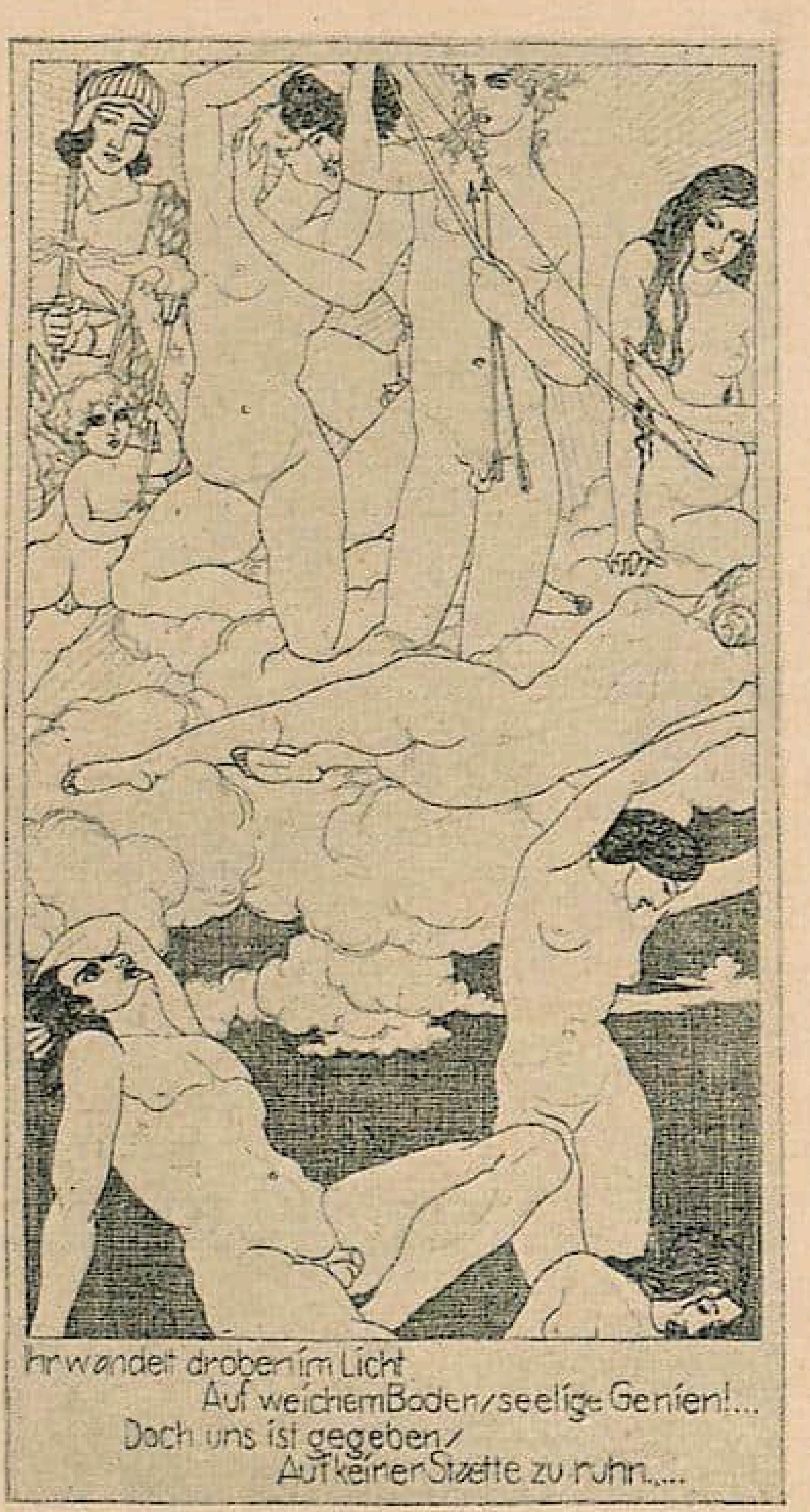
Das gilt natürlich nicht nur in Bezug auf die Kunstübung vergangener Zeiten, sondern erst recht in Bezug auf die Gegenwart. Es ist daher vielleicht zu überlegen, ob es sich nicht für Zeitschriften und auch für Tageszeitungen empfiehlt, bei wichtigeren Kunstereignissen Meinung und Gegenmeinung zu Worte kommen zu lassen. Die Gefahren einer Verwirrung der Köpfe dünken mich gering gegenüber dem großen Gewinn einer Selbständigmachung des künstlerischen Urteils, einer Erziehung, ja mehr als das, einer inneren Umwandlung des „kennerischen Pöbels“.

München — Theodor Volbehr



KENTAUR VON MÄNADE GEZÄHMT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROLF SCHOTT — RADIERUNGEN ZU HÖLDERLIN

ROLF SCHOTT

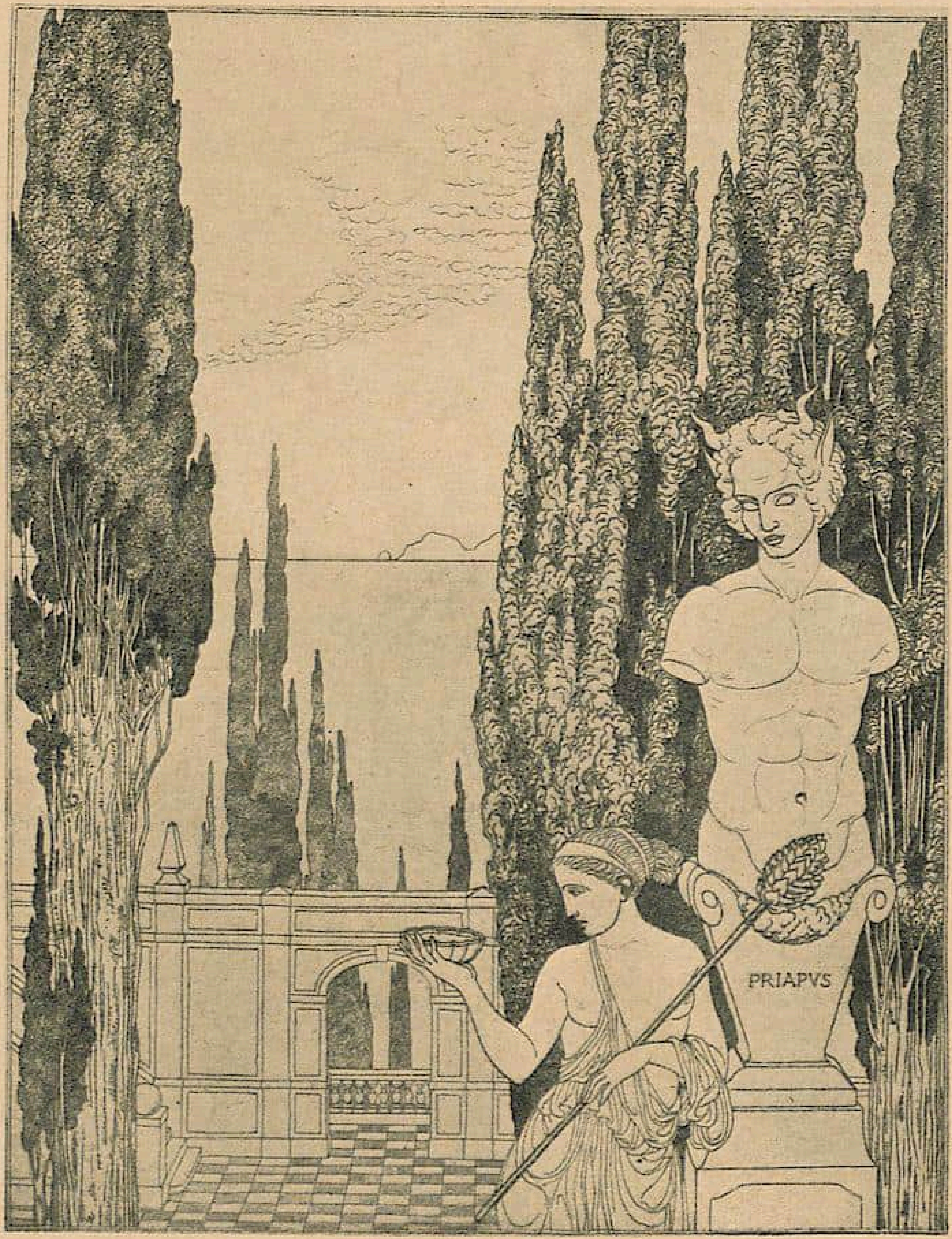
Der Graphiker Rolf Schott, in Mainz geboren, einunddreißigjährig, mit frühen Jahren schon auf großen Reisen durch Süd- und Südost-Europa, Kunsthistoriker zuerst, dann Zeichner und Schriftsteller, geht in seiner zarten Kunst bewußt und eindeutig vom Linearen aus. Das Flächige ist ihm fremd, Rembrandt und Rubens sind ihm fremd, Michelangelo und Lionardo sind ihm Idol, Mantegna und Poussin, Ingres und Prud'hon, Carstens und Genelli sind ihm Vorbild. Rolf Schott ist ein Neo-Nazarener, mit der sanften Frömmigkeit und dem nicht beirrten Wohllaut der deutschen Römer, im Herzen die neuplatonische Ideal-Realität des Plotin und des Pico della Mirandola und voll der Erkenntnisart des Novalis, daß das Schaffen tief bewußt sein müsse. So ließ das letzte Dezennium des anrennenden und schon verebbenden Expressionismus diesen weltanschaulich gefestigten und von Grund auf humanistischen Künstler völlig unberührt. Dem Kenner Burckhardts und Schüler Wölfflins erschütterte diese Welle des Imaginären und Inspirativen (für ihn also Nicht-Gebildeten) für keine Sekunde die konturliche und zart-sichere Hand. Und auch der neue Triumph des gewaltigen Grünewald beirrte nicht seinen Blick, der seinen Christus nicht als Schmerzensmann sehen will.

Rolf Schott begann sein graphisches Werk mit dem „Pierrot", einer Folge von feinnervigen, melancholischen und preziösen Zeichnungen, die sich bis zum Schicksalsmäßigen steigern (vgl. diese Zeitschrift, Septemberheft 1917). Es folgen sechs Radierungen zu einer Luxusausgabe von Hölderlins „Hyperion", die für mich zu den schönsten Buchillustrationen des Künstlers gehören: ein ganz zartes und besonnenes, ganz platon-klares Accordando zur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

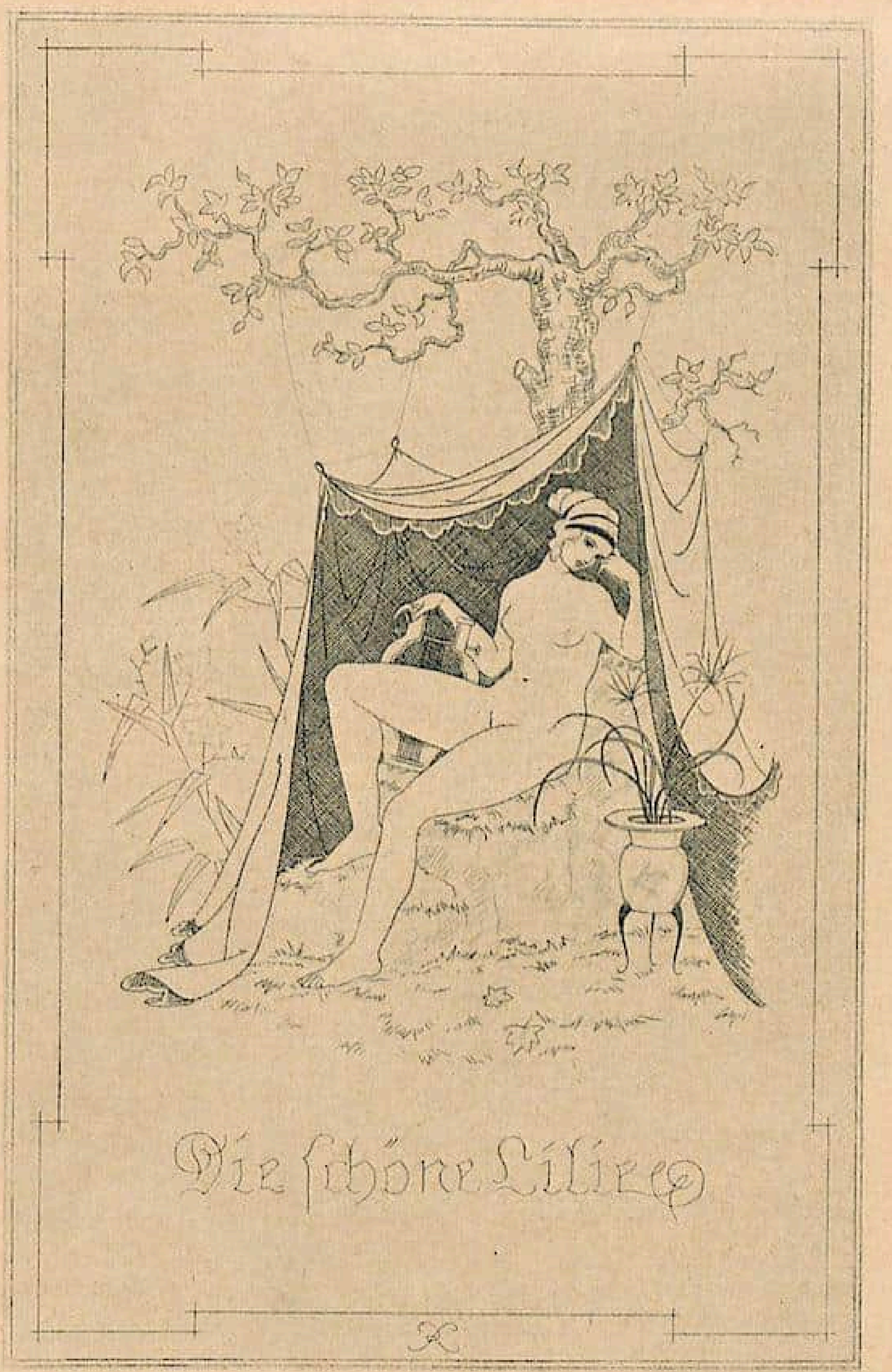
ROLF SCHOTT — THESEUS UND ARIADNE

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROLF SCHOTT PRIAPUS (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROLF SCHOTT

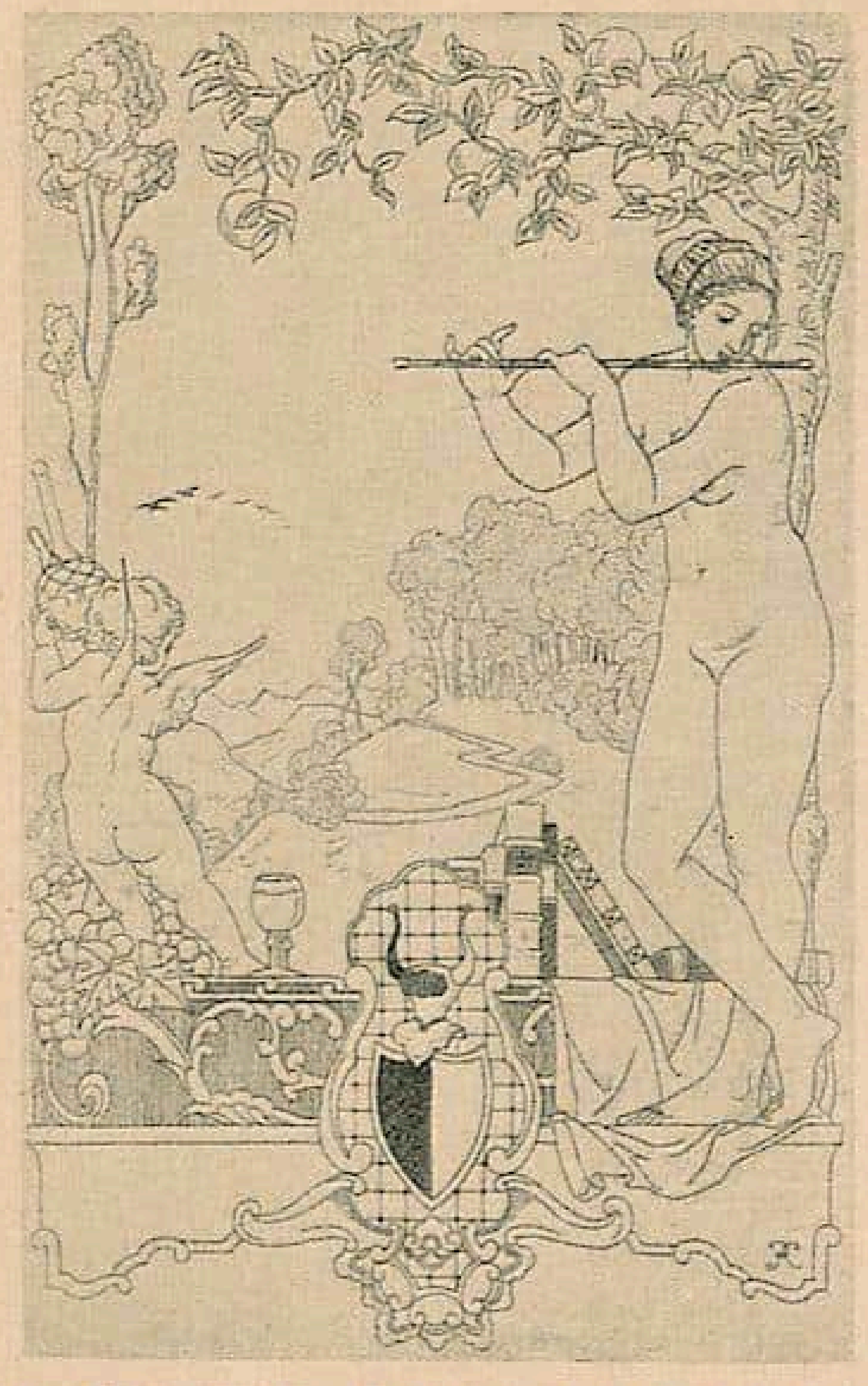
RADIERUNGEN ZU DEN „MÄRCHEN VON GOETHE"

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

göttlichen Musik. Dann kamen seine sechs Radierungen zu Goethes Römischen Elegien und Venezianischen Epigrammen (1919), die ein wenig herber, architektonischer und gereckter die geliebte italische Metapher fangen. — Die acht Lithographien zu Kleists „Amphytrion" gefallen mir weniger: die heitere Anmut des Verses wird nicht von der etwas körnigen, besinnlichen und unbeschwingten Zeichnung begriffen; zudem ist die Reproduktion nicht einwandfrei. — Außerordentlich gelungen, voll Grazie und ornamentaler Sicherheit sind die zehn Radierungen zu Voltaires „Prinzessin von Babylon". — Das reifste Illustrationswerk: die zwölf Radierungen zu den Goethe-Märchen — ein spielerisches und doch ideelich gebändigtes Phantasma in sicherster Formulierung. — Die fünf Heliogravüren zu Couperus' „Dionysos" — straff komponierte und bemerkenswert plastische Allegorien — und sechs charmante, rokoko-frohe Radierungen zu Wielands „Gandalin" beschließen Schotts bisheriges Illustrationswerk. Zu erwähnen sind noch die sechs stilsicheren Blätter seiner „Carmen"-Mappe, die ganz reifen und technisch überlegenen vier Blätter der „Tageszeiten"-Folge und nicht zuletzt seine oft erprobte Kunst als Radierer von Exlibris.

Alfred Neumann



ROLF SCHOTT ▫ EXLIBRIS (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROLF SCHOTT SORRENT (ZEICHNUNG)

NEUE KUNSTLITERATUR

Belgische Kunstdenkmäler. Herausgegeben von Paul Clemen. — Verlag F. Bruckmann. München. 1923.

An dieser Stelle darf ein wissenschaftliches und buchkünstlerisches Unternehmen ersten Ranges einen kurzen Hinweis beanspruchen, wenn es auch ausschließlich der Erforschung historisch gewordener Kunst dient. Bietet es doch in Text und Bild eine Fülle von Anregungen für alle Probleme der freien wie der angewandten Kunst. Die „Belgischen Kunstdenkmäler", die Paul Clemen im Verlage F. Bruckmann in München verlegt, geben einen Querschnitt durch die Kunst Belgiens, der hier nur in seinen wesentlichen Zügen angedeutet werden kann. Ein Eingehen auf den erstaunlichen Umfang des wissenschaftlichen Materials muß den einzelnen Fachgelehrten schon aus dem Grunde vorbehalten bleiben, weil fast jedes Blatt der beiden Bände eine minutiöse Detailkenntnis des Stoffes voraussetzt. Das umfängliche Wissen und die exakte Arbeitsmethode deutscher Gelehrter vom Range des Herausgebers und seiner 24 Mitarbeiter, unter denen klangvollste Namen der älteren Generation wie Goldschmidt, Friedländer, Hamann und die hoffnungsvollsten der jüngeren wie Baum, Creutz, Glück, Grisebach, Kehrer, Hensler und Wilhelm Köhler sich befinden, hat hier ein Standardwerk deutscher Kunstwissenschaft und ein Kompendium belgischer Kunstgeschichte geschaffen, das zugleich ein würdiges Denkmal deutscher Kulturgesinnung im Zeitalter des Weltkrieges ist.

Freie Kunst, monumentale Dekoration und Kunsthandwerk geben über das historische und wissenschaftliche Interesse hinaus einen systematischen Begriff von der restlosen Durchdringung einer tausendjährigen Kultur mit künstlerischen Intentionen. Vom Buchschmuck karolingischer Miniaturen bis zur weltgestaltenden Bildkunst des P. P. Rubens, von der Goldschmiedekunst der Maaswerkstätten bis zu den Riesenbauten der Kathedralen, vom Einzelschnitzwerk in Holz bis zum bautenfüllenden plastischen Zyklus ergibt sich im Großen wie im Kleinen die monumentale Ganzheit eines speziellen Kunstkörpers, in dem sich germanische und lateinische Rasse mischen. Hier liegt ein kunstwissenschaftliches Quellenwerk vor, dessen größter Wert aber darin besteht, daß es die objektiven Möglichkeiten künstlerischen Schaffens an den Beispielen überzeugendsten Gelingens veranschaulicht. Vom Standpunkt aktueller künstlerischer Bestrebungen verlohnt es sich eines ausdrücklichen Hinweises auf die belgische Glasmalerei, die Teppichkunst und vor allem auf die architektonischen, städtebaulichen und raumkünstlerischen Lösungen, die in Belgien gefunden wurden. In diesem Zusammenhange werden die Untersuchungen Clemens über Lancelot Blondeel, dessen Genie dekorativer Gesinnung einzigartige Gesamtwirkungen hervorbrachte, oder Mylius' Arbeit über die „Parkabtei bei Löwen" und Vogts „Flandrisches Wohnhaus", wie Wachs „Flandrische und brabantische Wasserschlösser" die willkommensten Aufschlüsse über das in einem historischen Ablauf Erreichte gegenwärtiger Probleme gerade für den bieten, der von den verwandten Aufgaben und Forderungen unserer Zeit erfüllt ist. Dem brennenden Problem der Stadtbaukunst bieten sich in Flesches ausgezeichneter Darstellung der „städtebaulichen Entwicklung der Stadt Brügge" grundsätzliche Gedanken, die über historisch Feststellbares hinaus geeignet sind, praktisch maßgebende Einsichten für die moderne Aufgabe — aufzudecken. Den Rahmen dieser überlegten und ihren Zwecken in ästhetisch wohltuender Weise entsprechenden Stadtanlagen füllen bürgerliche Bauten aus, deren künstlerische Schönheit und gebrauchsmäßige Vollkommenheit Schmid-Burgks „Mittelalterliches Bürgerhaus" trefflich darlegen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROLF SCHOTT

DIE NACHT (ZEICHNUNG)

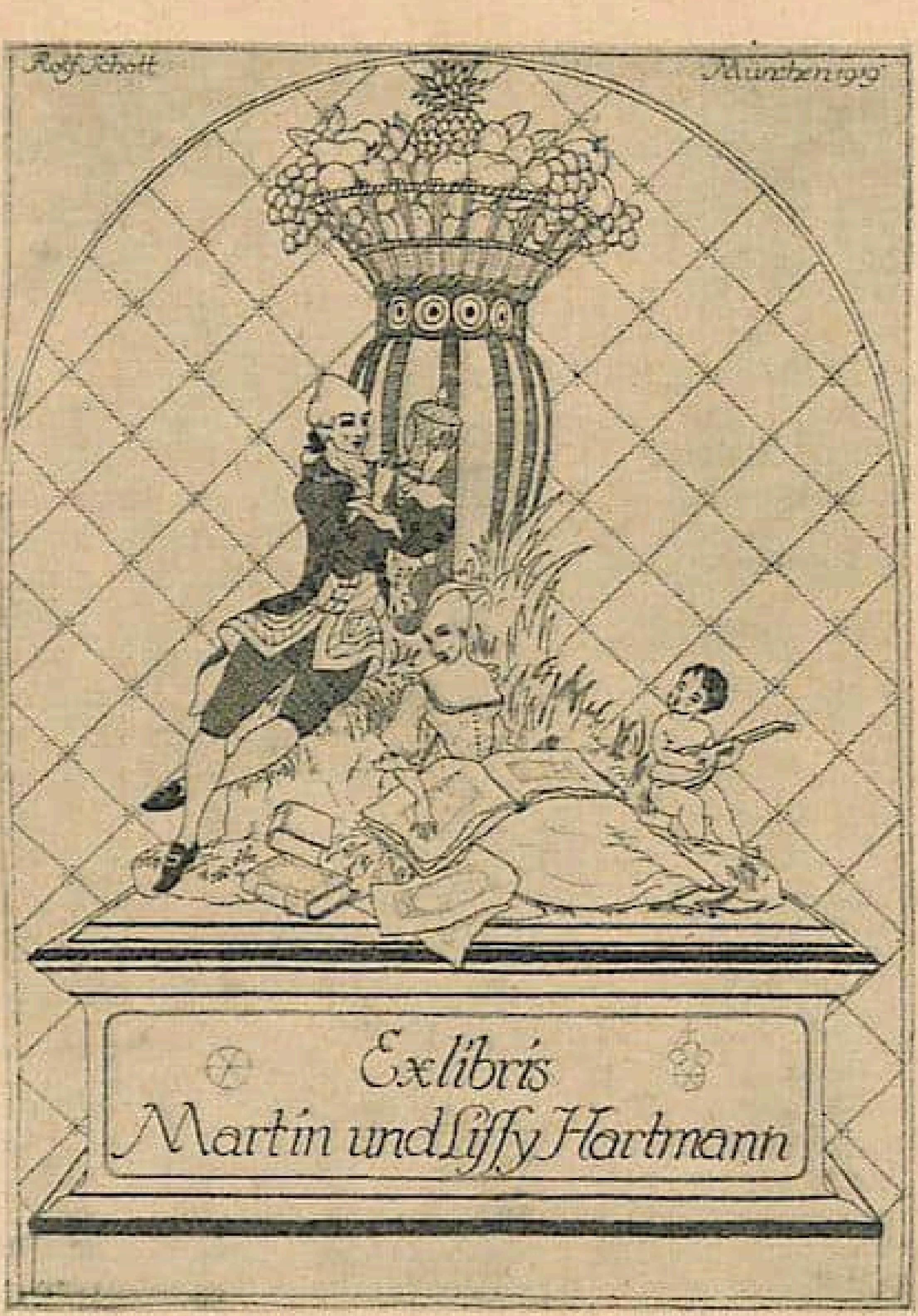
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Einer unmittelbaren Kunstanschaunng endlich dienen die vorzüglichen Tafeln und die zahlreichen kleineren Abbildungen. Der Kunstwissenschaft ist in diesen Bänden eine Vielheit von Problemen, Ergebnissen und Hypothesen geboten, die berufen sind, eine Reihe wichtiger Fragen sei es zu lösen, sei es fruchtbringend anzuregen. Dem Kunstliebhaber bietet sich der Genuß eines fast ungeheuren Bestandes an Kunstleistungen erster Qualität. Für die deutsche Nation aber ist diese fast episch anmutende große Kunstgeschichte des kleinen Königreiches des P. P. Rubens ein Monument der Ehre und ein Beweis von der unbefleckten Lauterkeit ihres europäischen Kulturgewissens, das keine harte Notwendigkeit des Krieges konnte verstummen lassen. Es ist ein deutsches „Kriegsdokument" von einer Art wie es keine der kriegführenden Nationen bislang aufzuweisen hat. Es wird über die Ehrenhaftigkeit und die „bonne volonté" einer schmählich mißbrauchten Wahrheitsliebe der Welt entscheiden, wie dieses „Manifest von 24 deutschen Intellektuellen" aufgenommen werden wird.

Heinrich Ehl

Justi, Carl: Diego Velasquez und sein Jahrhundert. Bd. 1. u. 2. Dritte Auflage. Verlag Friedrich Cohen in Bonn, 1922.

Das berühmte, weit bekannte Werk des unvergeßlichen Forschers bedarf keiner Empfehlung. Wir wissen, was wir dem alten Justi mit seinen so prächtig abgerundeten und in den Tiefen schürfenden Büchern zu verdanken haben. Man weiß auch, daß dieser hervorragende Gelehrte stets auf das Ganze ging und seine Lieblingsmeister, denen er eingehende monographische Darstellungen widmete, stets in die Geschichte und Kultur ihrer Zeit hineinstellte, daß er die großen geistigen und kulturellen Zusammenhänge zu beleuchten suchte und so in ruhiger konservativer Weise seinen Helden um so wirksamer und plastischer von dem lebendigen Hintergrund abzuheben wußte. Auf sicherer, breit angelegter Basis stellte er ein Gebäude auf, das für alle Zeiten monumentale Kraft und Geltung besitzt. Wir lernen nicht nur Velasquez kennen, sondern auch die Künstler und Schulen vor und nach ihm und seine Zeitgenossen. Wir erhalten einen Einblick in die Literatur der Zeit, in das Land und die Stadt, ihre Politik, ihre Sitten und Geschichte, kurz, wir genießen ein Zeitbild. Alles hat Mark und Kraft, alles atmet Frische, Mannhaftigkeit und Originalität. Kernig und oft voll saftiger Würze ist die Sprache, lebendig und temperamentvoll, auch selbstverständlich sehr subjektiv ist die künstlerische Würdigung.



ROLF SCHOTT EXLIBRIS (RADIERUNG)

Aus der Vorbemerkung erfahren wir, daß Ludwig Justi, der junge Justi, die Herausgabe dieser neuesten Auflage übernommen hat. Daß er pietätvoll den Text unverändert gelassen hat, ist besonders rühmend anzumerken, denn es ist uns in der Tat sehr viel an der Art und Weise gelegen, mit der Carl Justi uns in das „Verständnis des künstlerischen Phänomens mit all seinen Bedingtheiten" einzuführen weiß. Deshalb sind alle tatsächlichen Veränderungen und alle neuen Forschungsergebnisse in die im schrägen Druck gehaltenen Anmerkungen verwiesen. Für diese gewissenhaft ergänzende Kleinarbeit sind wir dem Herausgeber und Professor Mayer, dem gelehrten Kenner spanischer Kunst, zu warmem Dank verbunden. Gute Kupferdrucke nach Photographien illustrieren, nicht allzu reichlich, die beiden Bände.

Rintelen, Friedrich: Giotto und die Giotto-Apokryphen. Zweite verbesserte Auflage. Basel 1923. Benno Schwabe & Co. Verlag.

Das 1912 erschienene, vorzügliche und grundlegende Werk des ausgezeichneten Gelehrten liegt hiermit in zweiter Auflage vor. Der Text ist knapper gefaßt, die Zahl der Tafeln vermehrt worden, die Ausstattung würdig. Der Verfasser hat gehalten, was er im Vorwort verspricht. Seine früher ein wenig schwerfällige Sprache hat an Prägnanz und Beweglichkeit erheblich gewonnen. Alle Ergebnisse der neuesten Forschung sind verwertet. Für die nächste Auflage dieses wundervollen Buches wäre noch die Mitgabe eines Verzeichnisses der Schlagworte und Abbildungen wünschenswert.

Liest man die eingehende Analogie der einzelnen Bilder der großen Freskenzyklen, so wird jeder die warme, eindrucksvoll wohlige, aber ganz schlichte Sprache als etwas Besonderes und dem Geiste Giottos innerlich Gleiches mit Befriedigung genießen und dem Verfasser gerne auch da sich unterordnen, wo er mit kritischer Schärfe Eigenes von Fremdem in Giottos Oeuvre scheidet. Und hierbei erinnert man sich auch dankbar daran, daß der Verfasser einer der ersten war, der das köstliche, uns von Giotto hinterlassene Erbe von allen Schlacken gereinigt hat. Der Forscher findet reiches Material in den sehr erweiterten und sehr wichtigen Anmerkungen.

Hausenstein, Wilhelm: Giotto. Die führenden Meister. Im Propyläen-Verlag, Berlin.

Neben dem Forscher hat der bekannte geistreiche Tagschriftsteller schweren Stand. Es überrascht, dem Vorkämpfer der Modernen hier zu begegnen. Ist es Symptom? Auch dieser Verfas-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ser stellt sich zunächst auf den Boden der Forschung, deren Ergebnisse er gründlich und fleißig verwertet und zusammengefaßt hat. Aber dort, wo vor den Bildern Giotto selbst das Wort hätte, wird — Literatur geboten. So kämpft respektvolle Zustimmung mit energischer Ablehnung. Was über Giottos Kunst ausgesagt wird, scheint uns nicht vom Geiste Giottos zu sein. Es ist vom Geiste der Modernen, sprühend, beweglich, klug, interessant, aber nicht immer erträglich. Wir hören lieber den geistvollen Kritiker moderner Malerei.

Unbedingt gut ist der ganze erste Teil des Werkes, der eine außerordentlich gründliche Würdigung aller Giotto zugeschriebenen Arbeiten, aller Urkunden, ferner der Künstler, Chronisten, Schriftsteller und Kunsthistoriker enthält, die sich über Giotto geäußert haben. Widerspruch und Zweifel aber erhebt sich schon bei der Charakteristik eines Burckhardt. Die behagliche Breite ferner, mit der auf zahllose Anekdoten eingegangen wird, verstimmt schon hier. Solche Verstimmung vermöchte vielleicht die schwungvolle Sprache in diesem Teil zu heben. Nicht aber im zweiten Teil, wo nach trefflichen Bemerkungen über die „römischen Anfänge" die Analyse der Bilder einsetzt. Das gerade bei Giotto so Einfache wird bedenklich kompliziert. Und zum Komplizierten tritt vielfach Sensation. Hier gestehen wir, in offene Gegnerschaft zu treten, uns gleichzeitig aber vor dem Gegner, mit dem es ehrenvoll ist, die Klingen zu kreuzen, wie gesagt, mit Respekt zu verbeugen. Denn auch im zweiten Teil finden sich positive Werte. So die sachliche Beschreibung der Arenakapelle und die fesselnde Begründung der vom Verfasser vermuteten bildhauerischen Tätigkeit. Auch freut man sich über die sehr reichhaltigen und gut wiedergegebenen Bildtafeln.

Nasse

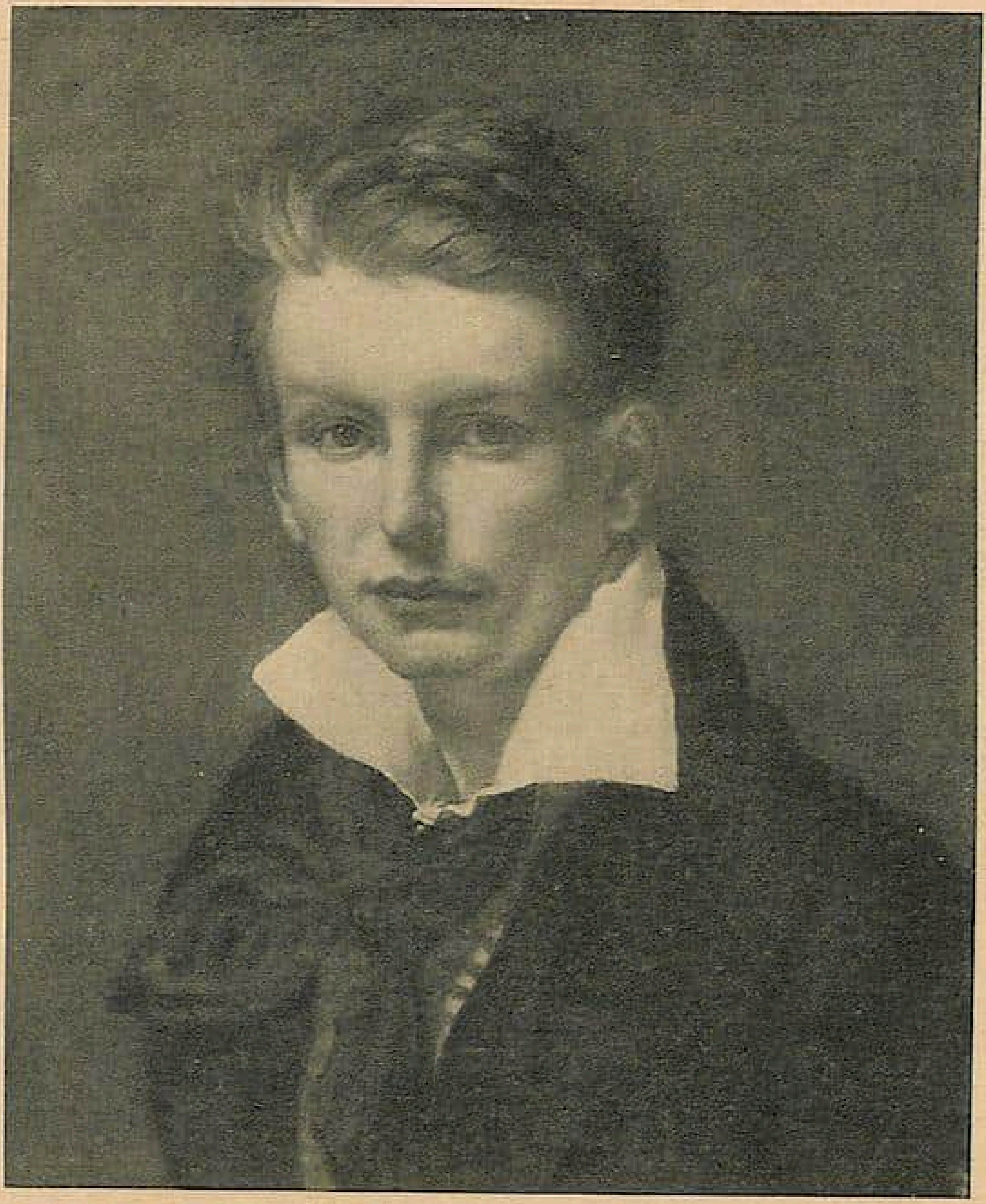
JOHANN VIERTHALER BRONZESTATUETTE

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT

OFFIZIER DER REITENDEN JÄGER DER KAISERLICHEN GARDE IM ANGRIFF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THÉODORE GÉRICAULT SELBSTBILDNIS

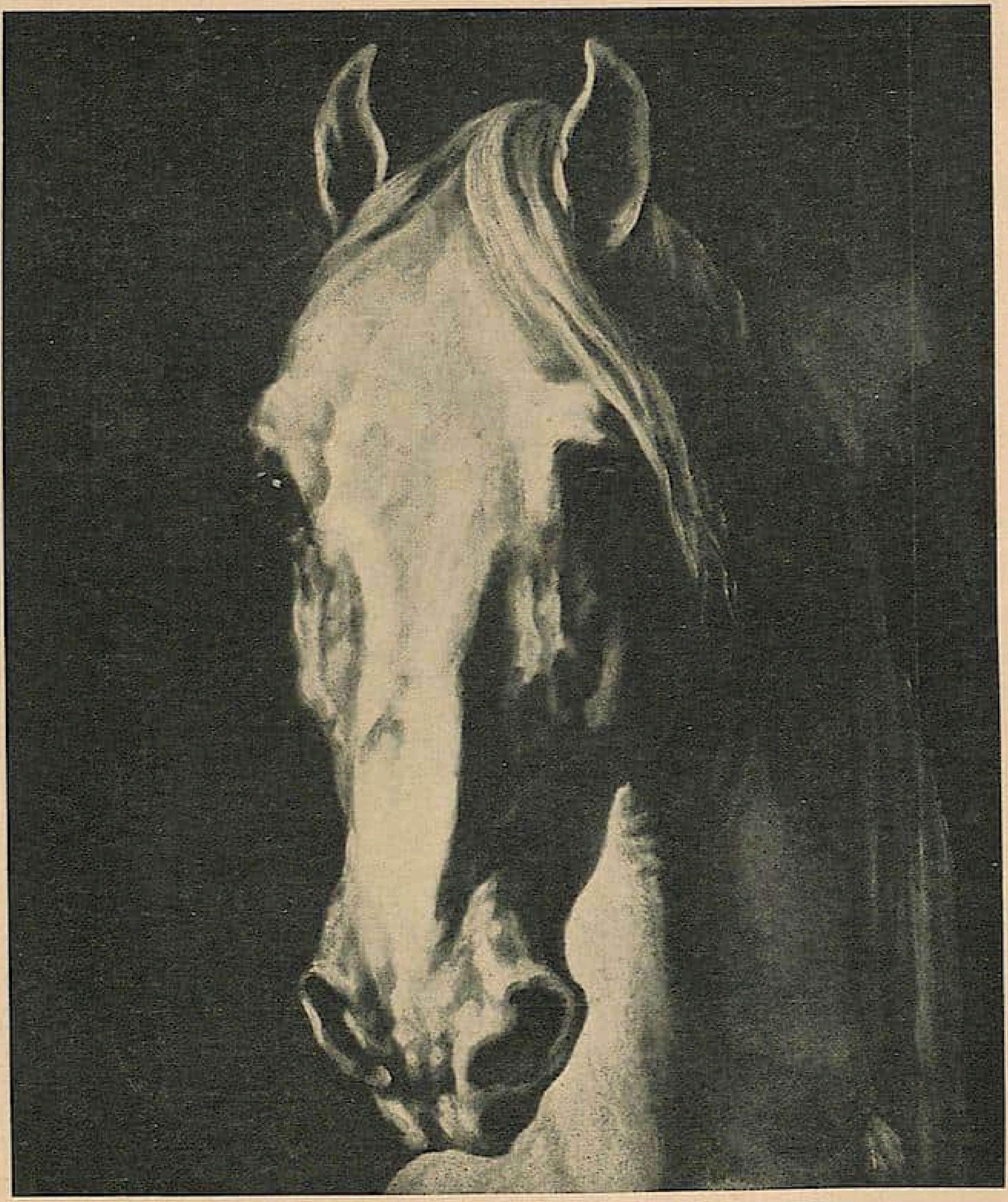
THÉODORE GÉRICAULT

ZUM 100. TODESTAG

Théodore Géricault war kein Liebling der Götter; auch nach seinem frühen Tode ist das Schicksal seinem Ruhm nicht günstig gewesen. Der Begründer der romantischen Schule und der erste Realist in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts ist nicht nur durch Größere, sondern vor allem durch Meister, deren Leben länger währte und glücklicher verlief, in den Hintergrund gedrängt worden. Obwohl Géricault in Charles Clément schon früh einen ausgezeichneten Biographen gefunden hat, ist sein Name und sein Schaffen nicht so populär geworden wie das Werk von Ingres und Delacroix. Der Klassizist und der Romantiker haben dem 19. Jahrhundert das Gesicht gegeben. Ingres' Name glüht im Banner des Neuklassizismus. Die „Ingristen" der Gegenwart schwören auf ihn, suchen sein Lebensgefühl, seine Ausdrucksform zu erneuern. Indem die Jugend von heute diese Fahne der Zeit voranträgt, wendet sie sich gleichzeitig, bewußt oder unbewußt, offen oder heimlich gegen jene Ideale und Formensprache, die die Namen Géricault und Delacroix umschließt. Wenn man das Grundsätzliche im Kampfe dieser beiden Künstler und Weltanschauungen heraushebt, gewinnt man ein Bild von der kunstgeschichtlichen und kunstpolitischen Bedeutung Géricaults. Gleichzeitig ergeben sich die Gründe für die Erfolge und Mißerfolge seines Wirkens. Verlief sein Leben tragisch, endete es unbefriedigt, so teilt er dieses Schicksal mit allen denen, die wie Nicolas Poussin, Blaise Pascal, Honoré Balzac, Emile Zola und Charles Baudelaire wenigstens zeitweilig die klassizistische Doktrin Frankreichs gesprengt haben.

Bezeichnen wir Géricault als Führer und Vertreter der romantischen Schule, so soll damit nichts anderes gesagt werden, als daß er der Exponent einer historisch gewordenen Bewegung war. Kein Künstler fällt vom Himmel. Jeder Maler ist das Produkt seiner Zeit und seiner Umgebung. Es ist daher selbstverständlich, daß auch Géricault

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THÉODORE GÉRICAULT PFERDEKOPF

im kausalen Zusammenhang mit seiner Zeit gesehen werden muß, daß der Eklektizismus der letzten Napoleonsjahre und der Klassizismus, dessen Basis er war, Géricaults eigenen Stil mitbestimmt haben. Das „Medusenfloß" wurde, wie Bürger-Thoré erklärt hat, „eines der besten Gemälde des 19. Jahrhunderts" durch Géricaults heißes Temperament, durch sein ursprüngliches, freies und reiches Menschentum, durch sein außerordentliches Können. Das hat Ludwig XVIII. besser als die reaktionäre Beamtenschaft seiner Restaurationsregierung erkannt, die aus Furcht, ihre Stellung zu verlieren, vor dem „Medusenfloß" (Abb. S. 133) in Angstschweiß geriet; bei der Preisverteilung überreichte ihm der König die Medaille mit den Worten: „Mein lieber Géricault, Sie haben da einen Schiffbruch gemacht, der für Sie keiner sein wird."

In diesem Ausspruch liegt eine Anerkennung der Kraft des Künstlers, der Kraft seines Weltgefühls, wie auch der Kraft seiner Ausdrucksform. Will man durchaus das Medusenfloß als Symbol nehmen, so kann man über Thema und parteiliche Interpretation hinaus in dem Bild eine Allegorie der Lebensenergie erblicken, in der trotzige Hoffnungsanspannung und zäher Willensschwung über die Düsterkeit des Schicksals triumphieren. In diesem Sinne verwandelt sich die Untergangsszene in eine Auferstehung. Die lebensstarken Gestalten türmen sich in siegender Schönheit in die Höhe, während die Verzweifelten, die Mutlosen, die im Schicksalskampf Unterlegenen zurücksinken und von den Wellen fortgespült werden. Schon thematisch erweckt das Gemälde die vielfältigsten Empfindungen. Es setzt die ganze Skala menschlicher Gefühle in Bewegung. Weil es in die Tiefen unserer Affekte lotet und in die Höhen unserer Vorstellungen führt, ist sein Reichtum nicht auszuschöpfen. Will man das Werk rein verstan-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT VERWUNDETER KÜRASSIER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT — FLOSS DER MEDUSA (SKIZZE)

desmäßig begreifen, so kann man es mit der Lupe analysieren, aus der Vortragsart bald hier klassizistische, bald dort romantische Stilornamente herausdestillieren. Man mag dadurch die Kunstwissenschaft fördern oder die Geschichte der menschlichen Theorien bereichern; dem Werk selbst kommt man dadurch nicht näher. Der Genuß an dem Bilde wird nicht gehoben. Dennoch — man hat es getan. Man hat auch Nicolas Poussins Werke*) derartig seziert und ihm die Etikette „klassizistisch" aufgeklebt, wie Géricault unter der Marke „romantisch" geführt wird. Man kann vor vielen Bildern Poussins beweisen, daß er Klassizist war. Vor seiner Zerstörung Jerusalems, seinen Bacchanalen, vor dem Tanz um das goldene Kalb und dem Durchgang durchs Rote Meer fällt das System dieser Theorieseligen wie ein Kartenhaus zusammen. Der Durchgang durchs Rote Meer und der Tanz um das goldene Kalb sind von einem Géricault des 17. Jahrhunderts gemalt. „Le concert champêtre", „La marche de Silène" und „La course de chevaux libres" sind von einem Poussin des 19. Jahrhunderts geschaffen. Beide Meister entstammen dem gleichen göttlichen Künstlergeschlecht. Alle großen Maler Frankreichs tragen Familienähnlichkeit, gehen in ihren reifsten Leistungen in oft verwunderlicher Art ineinander über. Das trifft auch auf Poussin und Géricault zu. Ihr Genie hat die streitbaren Gegensätze: das französische Lateinertum und das französische Keltentum versöhnt, verschmolzen und mit Werken überhöht, die hinaus über Frankreichs Grenzen das Verständnis und die Bewunderung der ganzen Welt gefunden haben. Was kleine Geister, die sich bebrillt in den Niederungen des Lebens bewegen, für unüberbrückbar halten, bildet für die Seelen der Großen des Landes den besten Stoff für eine Zusammenfassung und herrliche Bekrönung des ganzen französischen Geisteslebens. Eine Säule im Ruhmestempel der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts ist Théodore Géricault, aber nicht dadurch, daß er Prinzipien aufstellte und

*) S. das April-Heft 1923 dieser Zeitschrift.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT

FLOSS DER MEDUSA

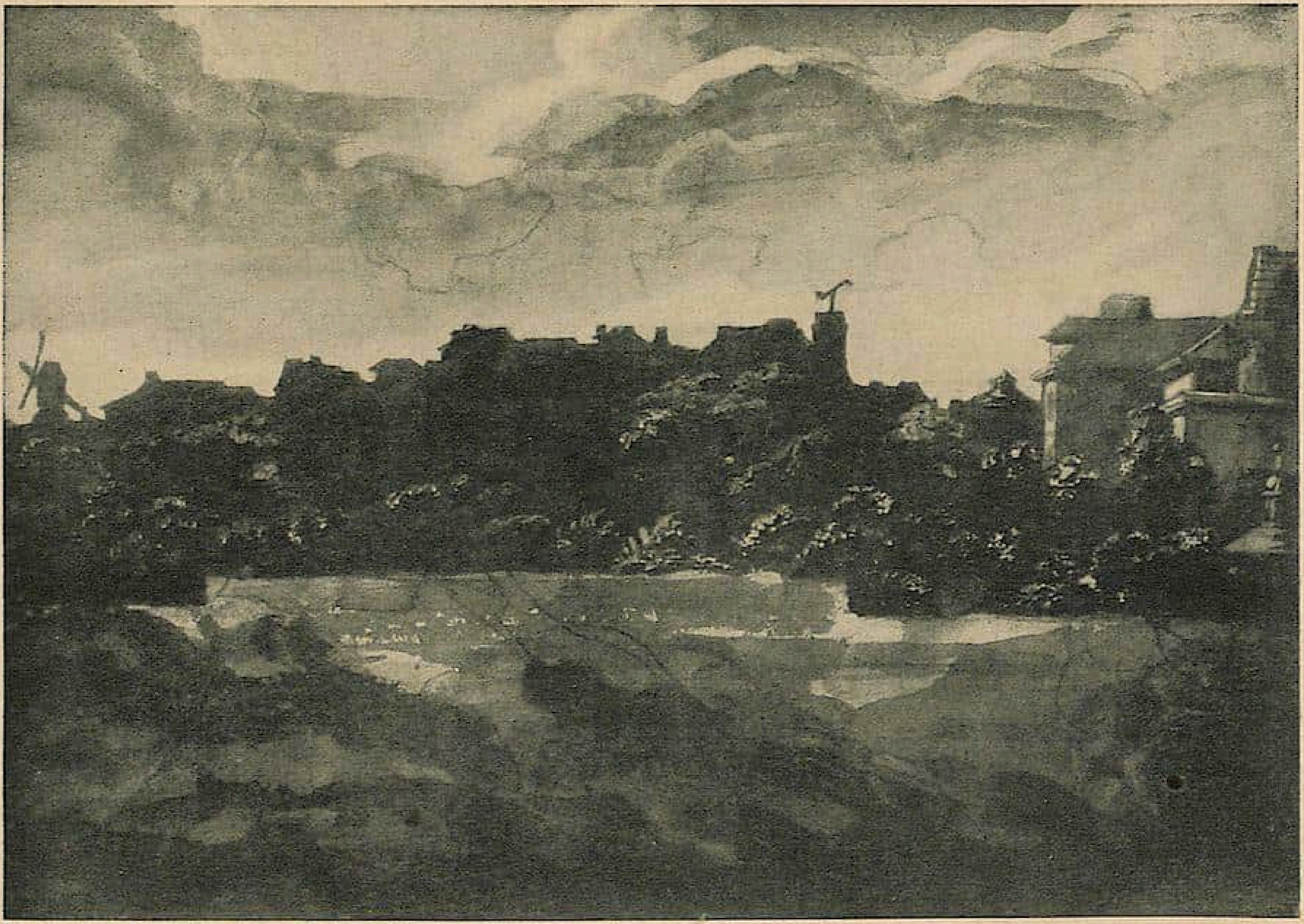
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Theorien erfüllte — sondern einzig und allein durch sein Genie. Dieser hohen Einschätzung Géricaults begegnet man heute auch unter vorurteilslosen Franzosen.

Géricault war wie Corneille, Poussin und Flaubert Normanne. Er wurde als Sohn eines Rechtsanwalts am 26. September 1791 in Rouen geboren, begann bereits als Kind sich im Zeichnen zu üben, trat 1808 in Carle Vérnets Atelier ein und wurde 1810 Schüler von Charles Guérin. Während er den akademischen Unterweisungen des berühmten Meisters folgte, nährte er eine heimliche Liebe zu Rembrandt, Rubens, Tizian und Prud'hon. Sein erstes Hauptwerk aus dem Jahre 1812: der „Officier des chasseurs à cheval de la garde impériale", das jetzt im Louvre hängt (Abb. geg. S. 129), ist eine Huldigung an diese Meister. Wie auf Tizians und Rembrandts Alterswerken ist der Hintergrund dieses Bildes aufgewühlt, in lichterlohen Brand gesetzt, dessen Feuergarben und Rauchschwaden nur Formfetzen erkennen lassen. Im Vordergrund finden sich nicht wie auf Ingres' Bildern kontrastierende Lokalfarben, sondern aus einer Tonart abgeleitete Harmonien. Die Helligkeiten sind nicht in einem neutralen Weiß, Gelb oder Rot gegeben, sondern durchsetzt mit zarten, braunen und grauen Tönen. Man erkennt auf der Reproduktion, wie die Schattenpartien, die die Helligkeiten umrahmen, am Rande mit Licht durchsetzt sind, wie das Licht feine Schattierungen enthält, die modellierende Bedeutung haben. Keine Dunkelheit ist im Nachtschwarz beruhigt, sondern durch die Lichtstreifen aufgehellt. Das gibt dem Bilde jene aufregende Bewegtheit, die Géricault erreichen wollte.

Kurz darauf entstand der herrliche „Trompette de chasseurs à cheval de la Garde impériale", der jetzt in der Sammlung Schmitz in Dresden hängt. Dieselbe flüssige Malerei, die gleiche, aus einem Grundton entwickelte, klingende Farbenharmonie, in der es flimmert und schillert, entzückt auf dem kleinen Bilde mit den beiden trabenden Kavalleriepferden im Louvre.

In der „Auffahrenden Artillerie" (Abb. 135) der Münchner Pinakothek, die in diesen fruchtbaren Jahren entstanden ist, ist mehr Atmosphäre als in manchen Bildern der impressionistischen Schule. Die spukhafte Beleuchtung, das Eingehülltsein aller Formen in Staub, Dunst und Rauch erscheint natürlich, weil die ganze



THÉODORE GÉRICAULT — MONTMARTRE

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT AUFFAHRENDE ARTILLERIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Vision einer Schlacht auf eine höhere Ebene der Wahrheit gehoben ist, die eine Reihe von Wirklichkeitseindrücken verstärkt. Irgend etwas Schwermütiges liegt über dem Bild. Ist es die dunkel gestimmte Harmonie, das gespenstische Aufleuchten der Helligkeiten oder das Motiv: das Viergespann, das die Kanone über einen schwarz gähnenden Graben hinüberreißt. Es will scheinen, als ob der Maler schon unter dem Eindruck des fehlgeschlagenen Zuges nach Rußland stand. Aus der gleichen Stimmung entstanden „La Tempête", das heute im Brüsseler Museum hängt, der „Cuirassier blessé quittant le feu" (Abb. S. 131) im Louvre, sowie eine Reihe kleinerer Bilder, Landschaften und Tierbilder.

Zu höherer Reife entfalteten sich seine Gaben 1816 und 1817 während seines italienischen Aufenthaltes. Die ersten Zeichnungen verraten ein eindringliches Studium Michelangelos. Sein künstlerisches Hauptinteresse folgte der Bahn, in der es sich schon in Paris bewegt hatte. Pferde und Reiter, einzeln und in Gruppen in antiker und in moderner Auffassung waren die hauptsächlichsten Motive auch in seiner römischen Zeit. Mehrere Dutzend Kohle- und Kreideentwürfe sowie Ölskizzen entstanden, bis er die beiden Hauptwerke schuf: „La course de chevaux libres" und „Le Marché aux boeufs". Clément zählte 10 Fassungen des ersten in Öl und 16 Zeichnungen, ein Ölbild und Zeichnung von dem zweiten, bemerkt aber dazu, daß wenigstens doppelt so viele existiert haben.

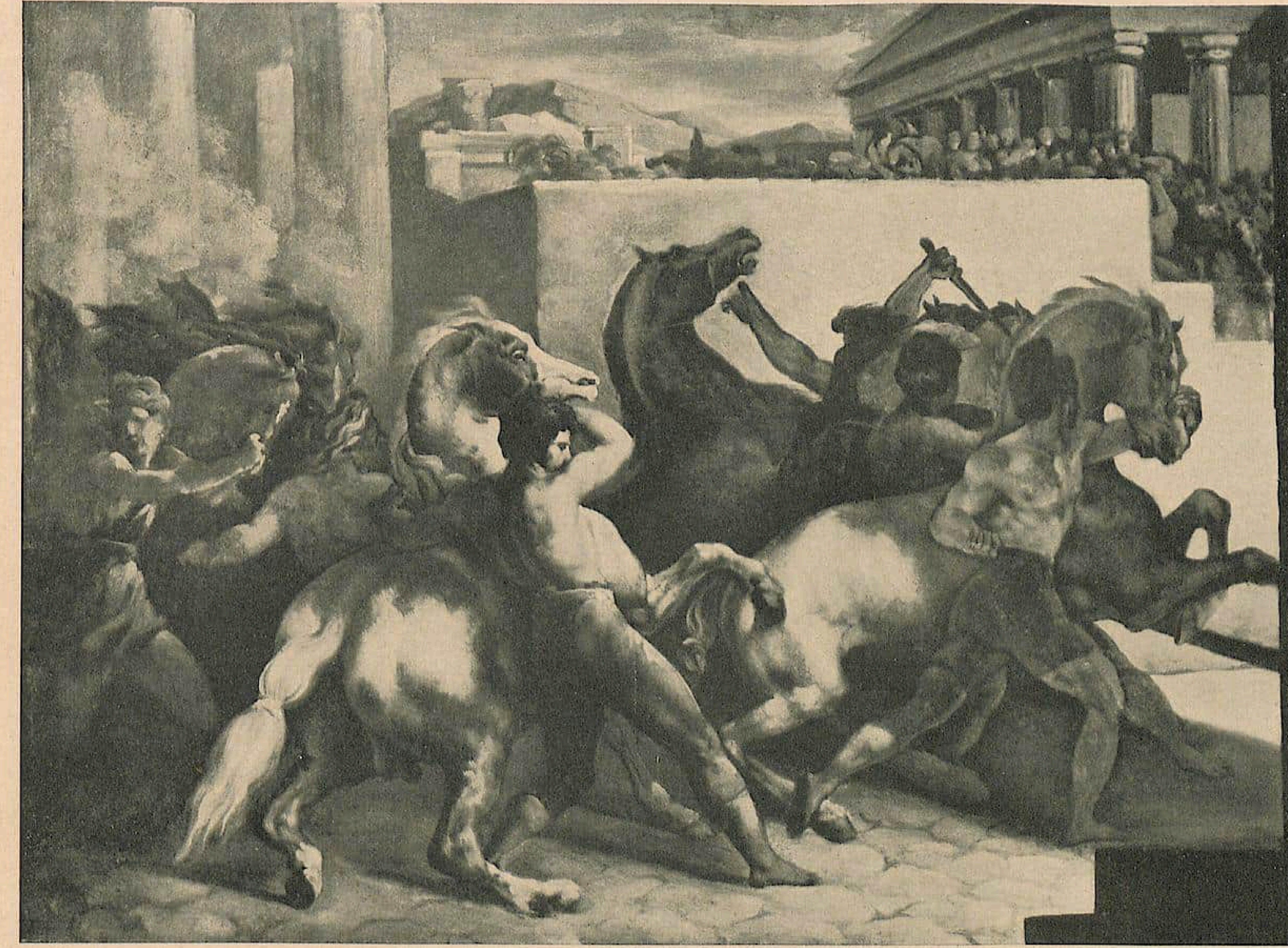
Nach seiner Rückkehr aus Italien schuf er das Hauptwerk seines Lebens: das „Medusenfloß", das ihn berühmt gemacht hat, obwohl es 1819 im Salon einen peinlichen Mißerfolg erlebte. Da noch viele Zeichnungen zum „Medusenfloß" in französischen Privatsammlungen verstreut und Abbildungen von ihnen gegenwärtig nicht zu erreichen sind, so kann die Entstehung der Bildkomposition durch alle Wandlungen hindurch nicht verfolgt werden.

In den meisten Entwürfen ist, wie man schon Cléments Katalog entnehmen kann, das Wesentliche der Bildkomposition enthalten. Die Änderungen betreffen die Entfernung und damit auch die Größe des Hilfsschiffes, die Erregung der Wassermassen, die Zahl der Figuren und die Stellung der Hilfesuchenden. Géricault hatte anfangs, wie man auf der Louvreskizze sieht (Abb. S. 132), die mit Tüchern Winkenden auf das Floß selbst und erst später auf der Chéramy-Zeichnung und dem Gemälde (Abb. S. 133) auf Tonnen gestellt, um eine Aufwärtsbewegung in die Gruppen zu bringen und einen Kulminationspunkt für die ganze Komposition zu erhalten. Vergleicht man Ölskizze und Gemälde miteinander, so begrüßt man die sinnvolle Verbesserung. Erst durch den turmartigen Aufbau der Figuren, durch das Tücherschwenken in der Höhe gewinnt die Hoffnung der Schiffbrüchigen Überzeugungskraft. Gleichzeitig wird durch dieses Motiv der Blick des Beschauers in die Tiefe gezogen. Und in welch eine Tiefe! Er fliegt über Berge und Täler mächtiger Wellen und sieht in der Ferne das Erlösung verheißende Schiff. Künstlerischer Takt veranlaßte Géricault, die schreckliche Schönheit der breiten Wassermassen in Aufsicht zu geben, damit die Beschauer einen Eindruck von der Öde und der Kraft des drohend erregten Meeres empfangen. Gerade in dieser Beziehung ist die Verbesserung von der Skizze zum Gemälde bedeutend. Die Chéramy-Zeichnung, die zwischen beiden liegt, enthält noch nicht so viel. Das Rettungsschiff ist zu nah. Die Gefährlichkeit der Situation überzeugt nicht. Das alles wurde überwunden, sobald ihm der Gedanke gekommen war, die Rufer und Winker auf Kisten und Fässern in die Höhe zu führen. Nicht nur die geistige und formale Beziehung zu dem Rettungsschiff ist gegeben, sondern die drei Hochgestellten bilden nun auch ein festes Rückgrat zu den Menschengruppen im Vordergrund. Überblickt man das ganze Bild, so sieht man, wie sich in dem diagonalen Aufbau von Tod der Kampf zwischen Leben und Sterben entfaltet, wie die Verzweiflung an der Hoffnung emporlandet, die der Erlösung zuwinkt. Mit der Tragik des Seins, die das Bild sinnfällig macht, versöhnt die Schönheit der Darstellung. Das Furchtbare der Szene ist durch das feine Ebenmaß der Formen und die warme Glut der Farben gemildert.

Wie das Barock strebte auch die Romantik, körperliche und geistige Erregung, das Entsetzen und Sterben in stärkster Natürlichkeit, in filmartiger Echtheit darzustellen. Géricault hat den „sprechenden Charakter" gewisser Bildnisse gerühmt. Auch er erstrebte Aufrichtigkeit und Echtheit im Ausdruck von Empfindungen, in Gesten und Gesichtern. Diese Rembrandt verwandte Gabe hat er in den letzten Lebensjahren am schönsten in einer Bildnisfolge entfaltet, die zum Teil verschollen ist. Sein Freund, Doktor Georget, beauftragte ihn zwischen 1822 und 1823, zehn Bildnisse von Wahnsinnigen zu malen, die er als leitender Arzt der Salpêtrière behandelte. Der Berliner Sammler Otto Ackermann, der um Géricault große Verdienste hat, fand die verschollenen Bilder nach und nach auf.

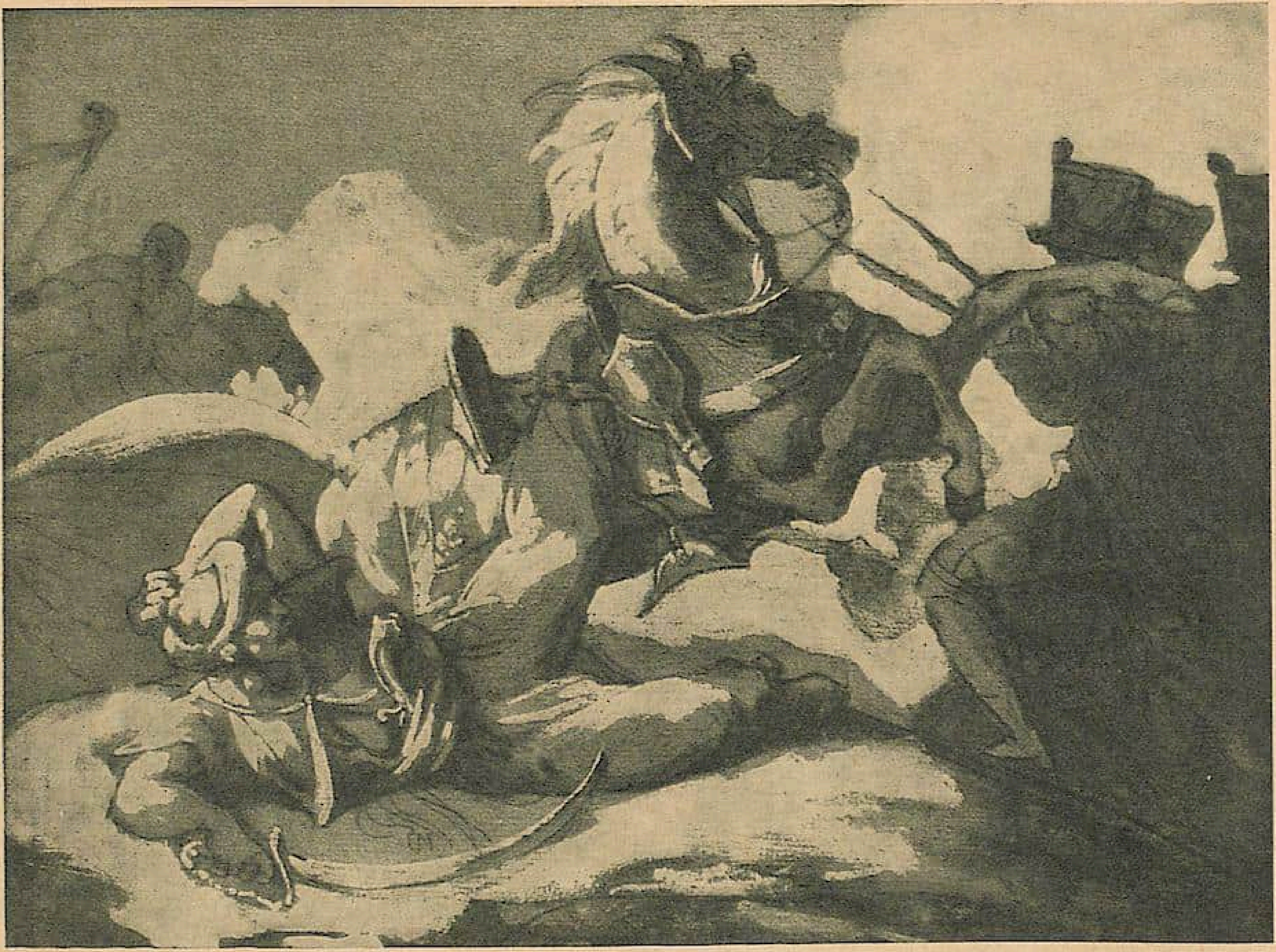
Die einzelnen Bilder der Serie stehen unter sich im innigsten geistigen Kontakt; sie sind

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



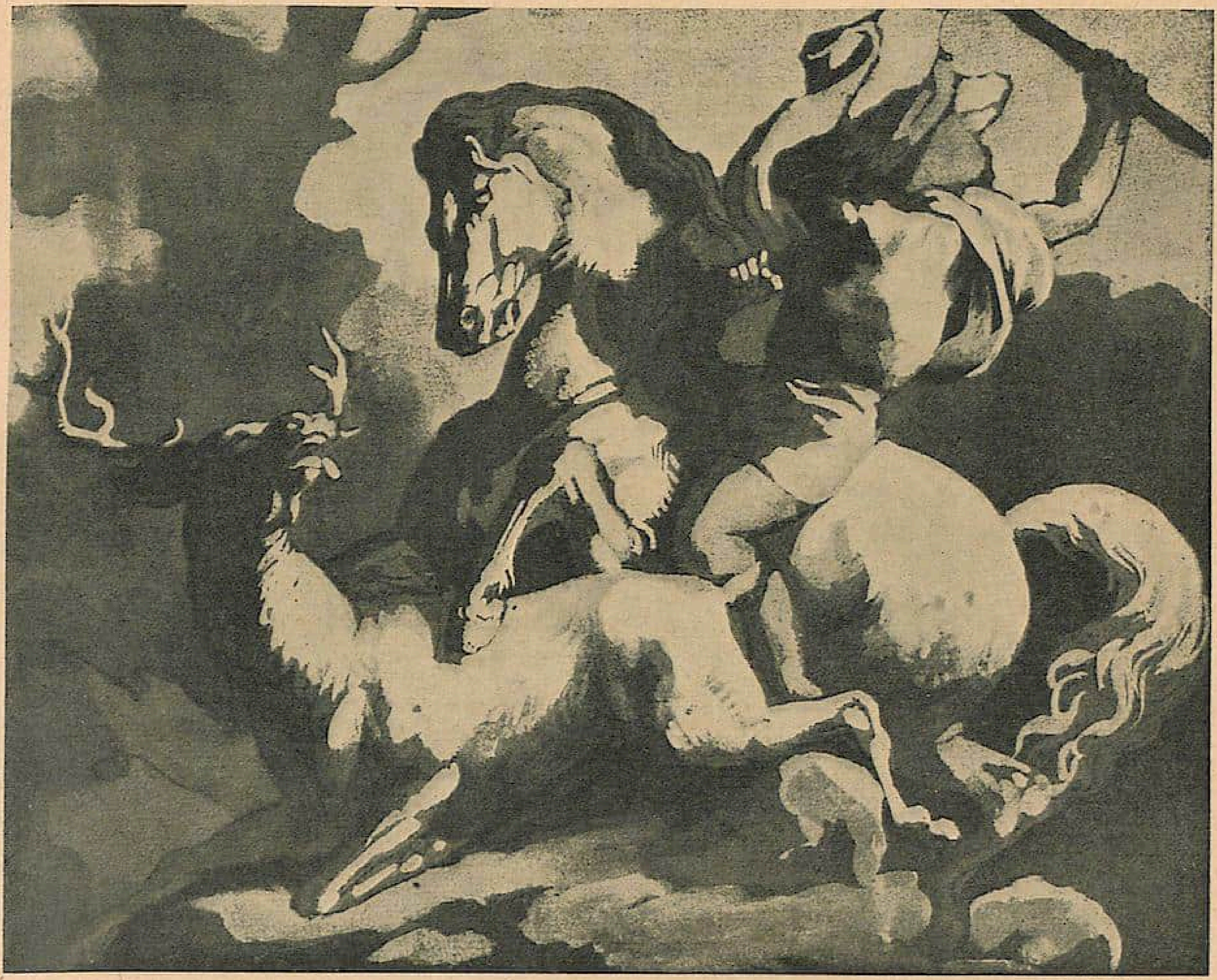
THÉODORE GÉRICAULT PFERDERENNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



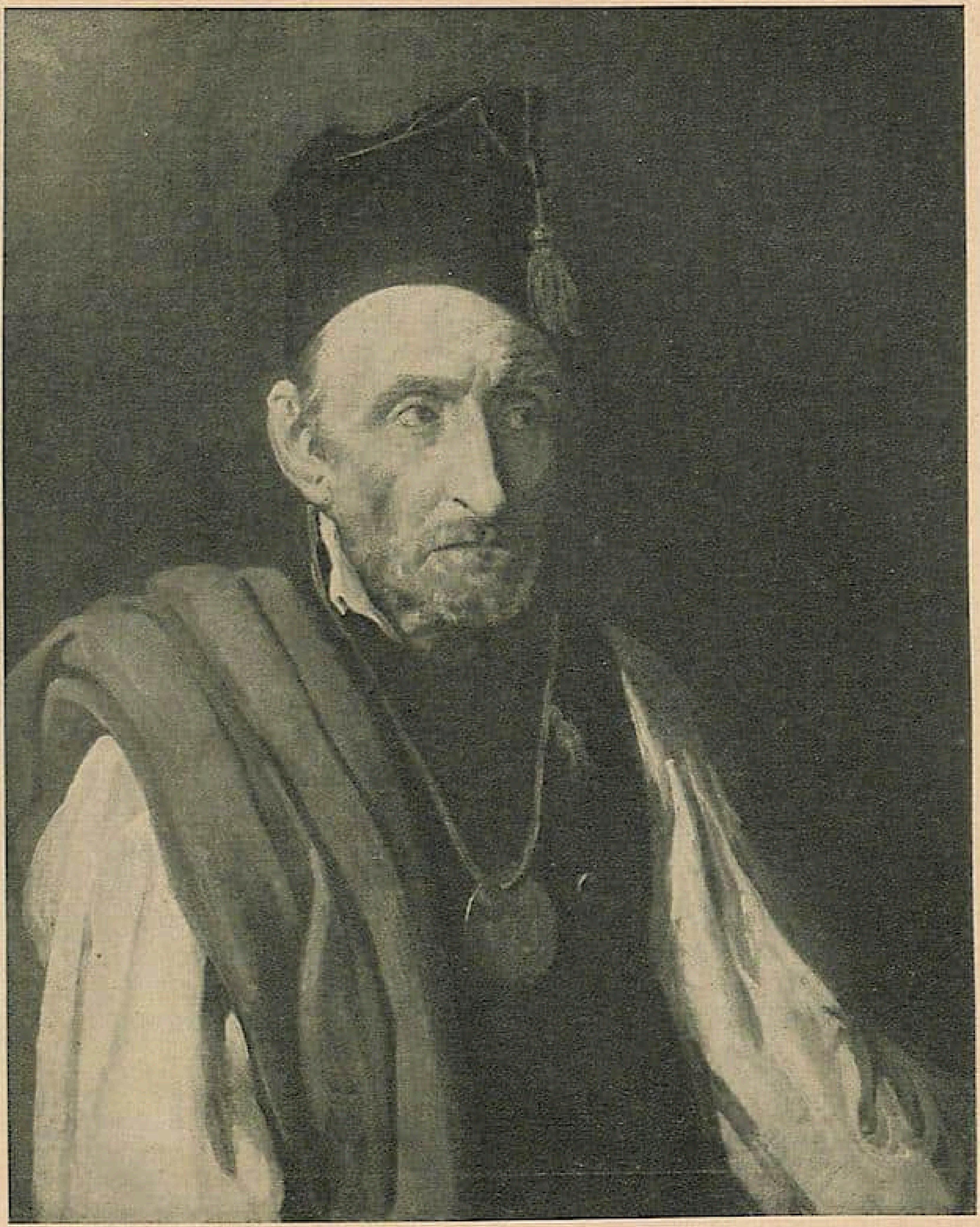
THÉODORE GÉRICAULT EPISODE AUS DEM ÄGYPTISCHEN FELDZUG (TUSCHZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THÉODORE GÉRICAULT HIRSCHJAGD (TUSCHZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THÉODORE GÉRICAULT SCHLACHTENLENKERWAHN

Glieder eines künstlerischen Organismus, dem eine einheitliche Idee zugrunde liegt. Géricault wollte die zerstörende Macht menschlicher Leidenschaften versinnlichen. Ruinen von Männern und Frauen, dämonische Gesichter, krankhaft, abstoßend, grauenvoll. Aber Géricault glättete die hoffnungslose Pein dieser Menschen, die irrlichtelierende Seelenangst ausgehöhlter Körper durch eine reiche Wärme der Farben, die in den Schatten wie roter oder grüner Samt glüht, in den goldweißen Lichtpartien heiter züngelt. Beethovens Neunter Symphonie, in der auch Not und Leid der Menschheit durch Schönheit und Heiterkeit überwunden werden, gleicht diese Bilderreihe, in der durch die sonoren Klänge des farbigen Hauptthemas sich ein sprühendes Feuerwerk zum Licht hindurcharbeitet. Wie die Explosion aller in ihm wirkenden Kräfte wirkt dieser Schlußakkord seines Schaffens.

Grotesk hebt die Serie mit Ackermanns „Schlachtenlenkerwahn" an (Abb. S. 140). Ein Feldmarschall mit der Polizeimütze und in Hemdärmeln, die Anstaltsnummer auf der Brust. Die Lippen energisch zusammengekniffen, der Bart struppig, die Augen starr auf das Ziel gerichtet, das der Monomane fest ins Auge faßt. Groß und breit ist die Malerei, sicher und fest der Strich, wie um die unbiegsame Härte des einseitigen Fanatikers zu unterstreichen. Die Farbe bindet schon hier die von kranker Leidenschaft zerfressenen Züge des Gesichtes zusammen und singt in reichen und tiefen Klängen von der Schönheit der menschlichen Form. Der Kopf in Gent hat nicht die gleiche, steife und starre Form, sondern derbe, flüssige Züge. Eine abschreckend häßliche Nase. Ein düster sinnlicher Mund. Im Blick flackernde Unruhe. Wie in Ackermanns Bildnis das steinerne Antlitz durch die Tonweichheit der Stoffe gemil-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT BILDNIS EINER WAHNSINNIGEN

dert ist, so beruhigt hier das reich variierte Grau des Gewandes, die zerrissene Zeichnung des Gesichtes. Das verwilderte Diebesantlitz beim Herzog von Trevise leuchtet aus saftigem Grün auf. Unheimliche Augen überglühen das Gesicht. Die Frau mit der Krücke in Lyon wirkt wie ausgebrannt. Die Augen blicken ins Leere. Der lasterhaft breite Mund ist ausdruckslos. Das Bild ist das finsterste. Wie grünliches Wachs schimmert das fast erstorbene Fleisch, schmutziggrau das Kopfhaar, grau mit weißlicher Einfassung die Haube; nur das rote Band um den Hals erinnert in lebenswarmen Farben an flatternde Schönheit, überhaupt zieht durch die ganze Bildnisreihe bald offen, bald versteckt eine Note aus der Heiterkeit der Welt. Sie verklärt das Profil bei Doktor Eisler. Wie ein perlender Sturzbach fließt das Goldweiß der lichtstarken Haube über das schwarze Haar des Kopfes. Der halbgeöffnete Mund, die schöne Zahnreihe, die edel geschnittene Nase, vor allem die fröhlich quirlende Umrahmung der Kopfbedeckung lassen ganz vergessen, daß die Porträtierte eine Wahnsinnige ist. Die sprudelnde Schönheit der Farbe überwindet in dieser Auffassung die Zerstörung eines menschlichen Geistes. So klingen in diese Darstellungen der krankhaften Übersteigerung menschlichen Denkens und Empfindens auch noch versöhnliche Harmonien hinein. „Ich wüßte nichts, was sich dem Eindruck dieser mit größter Sachlichkeit gemalten Bildnisse zur Seite stellen ließe", urteilte Meier-Graefe, als drei dieser Porträts zusammen in Berlin ausgestellt wurden.

Die Hand, die diese unsterblichen Werke geschaffen hat, ist uns vom Künstler noch selbst überliefert worden. Auf seinem Krankenbett hat er sie gezeichnet, jetzt in Pariser Privatbesitz. Eine kurzfingrige, sehnige Hand, deren Form er ausdrucksvoll festgehalten hat. Wer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

daneben seine Totenmaske betrachtet, bekommt einen Begriff seiner körperlichen Erscheinung aus den letzten Lebenstagen.

Géricaults Sterben war wie sein Leben ein Martyrium. In den schwersten Stunden rief er vorahnend und wie hilfesuchend Rubens und Rembrandt an, ließ sich seine Kopien nach Tizian und Michelangelo ans Bett bringen, klagte über seine Trägheit, peinigte sich mit Selbstanklagen über seine Unzulänglichkeit und rief ein Mal über das andere: „Ach, wenn ich wenigstens fünf Bilder gemalt hätte; aber ich habe nichts, rein gar nichts fertiggebracht, wirklich nichts.“ In den letzten Tagen vor seinem Tode griff er noch einmal zur Feder und schrieb seinem jungen Freunde, Eugène Isabey, folgende zärtlich-melancholischen Zeilen:

„Gestern habe ich Deinen lieben Vater gesehen, der versprach, sich meiner sehr anzunehmen; er sagte mir, daß Dir ein paar Zeilen von mir Freude machen würden. Ich schreibe Dir aus dem Bett, mein lieber Eugène, mit freundschaftlichen Grüßen und vor allem mit etwas mehr Hoffnung als zur Zeit Deiner Abreise; denn ich glaube, daß es mir wirklich etwas besser geht. Trotzdem wage ich noch nicht, zu sehr zu frohlocken, aus Furcht, wieder ganz zusammenzuklappen. Ich beneide Dich derart um Deine Arbeitsfähigkeit, daß ich ohne Furcht, als Pedant zu gelten, Dich anfeuern möchte, nicht einen Augenblick zu verlieren, den Deine gute Gesundheit Dir gestattet, so ausgezeichnet anzuwenden. Denn Jugend geht auch vorüber, mein junger Freund. Auf Wiedersehen. Von Herzen der Deine. Géricault.“

Otto Grautoff

THÉODORE GÉRICAULT RENNPFERDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

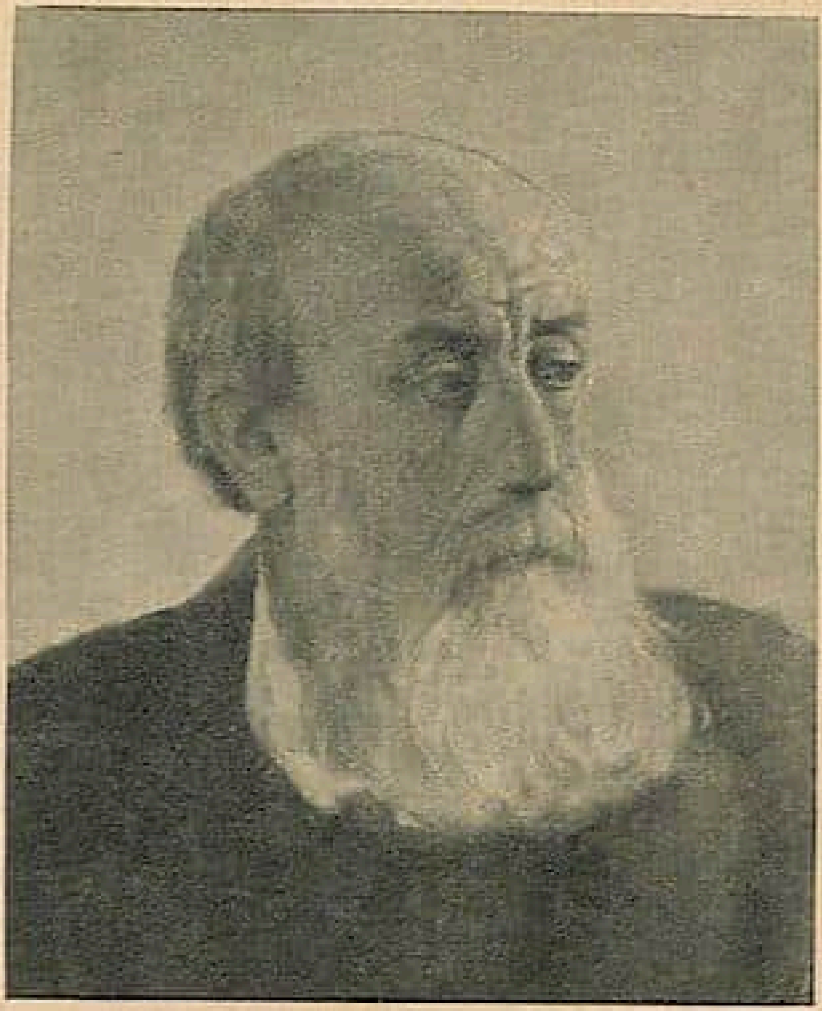
THÉODORE GÉRICAULT — RENNEN IN EPSOM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE GÉRICAULT BILDNIS DES HENGSTES TAMERLAN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM STEINHAUSEN †



Am 5. Januar 1924 ist in Frankfurt a. M. nach langem Leiden, das ihn seiner gesegneten Arbeit entzogen hat, Wilhelm Steinhausen im beinahe vollendeten 78. Lebensjahre gestorben. Der Heimgang des Künstlers schließt eine große Periode der mainfränkischen Kunst ab. Steinhausen war der letzte Vertreter der in Frankfurt im 19. Jahrhundert zu hoher Blüte gelangten nazarenischen Kunst, insofern diese eine gefühls- und gemütsmäßige Erfassung und Auswirkung religiöser Kunstweise war. Von dem jungen Cornelius und von Rethel ausgehend, hat sie in Ph. Veit und in E. Steinle ihren Charakter stark ausgeprägt, ist in Schwind ins Romantische abgebogen und hat in Steinhausen ihren letzten und namhaftesten Anhänger gehabt, allerdings auch hier wieder in besonderer Eigenart.

Steinhausens ganze Kunst fließt aus dem Boden innig religiöser, evangelischer Gläubigkeit, verbunden mit hoher geistiger und kultureller Auffassung und einer ungemein starken Vertiefung in das Wesen der deutschen Kunst. Mit dieser seiner persönlichen Einstellung auf die Kunst und auf sein Schaffen stand er abseits von den Strömungen und Kämpfen um die neue deutsche Kunst, die meist sich auf technische, zeitkulturelle oder soziale Probleme bezogen. Es ist verständlich, daß Steinhausen mit seiner eigenartigen Stellung im Kunstschaffen seiner Zeit nicht den durchdringenden Erfolg gehabt hat, der seiner vornehmen und edlen Kunst gebührt hätte. Weder das amtliche Kirchentum noch das Durchschnittskennertum hat sich für die Kunst Steinhausens stark eingesetzt. An äußeren Ehren und Anerkennungen hat es Steinhausen zwar nicht gefehlt. 1900 wurde er kgl. pr. Professor, 1906 Dr. h. c. der theologischen Fakultät zu Halle; auch die Ehrenmitgliedschaft verschiedener akademischer Körperschaften ward ihm zuteil. An großen öffentlichen Aufträgen hat Steinhausen Bedeutendes und Eigenartiges geleistet: so die Ausmalung des Theobaldistiftes zu Wernigerode, den Freskozyklus der sieben Barmherzigkeiten zu Ober-St.-Veit bei Wien für den Grafen Lanckoronski, die Malereien in der Aula des Friedrichsgymnasiums zu Frankfurt (Darstellungen zur humanistischen und christlichen Erziehung), Bilder aus dem Leben Christi für Bremen und Stuttgart, Werke, die er durch die Ausmalung der Lukaskirche zu Frankfurt-Sachsenhausen in einzigartiger und in Deutschland ohnegleichen dastehender Weise gekrönt hat.

Auch die Tafelmalerei Steinhausens ist von seiner religiösen Gesinnung unterströmt. Seien es die hellen, freundlichen Gebiete Mainfrankens oder des Odenwaldes, oder seien es die lichtvollen Gestade des Bodensees, oder die lieblichen Ufer des Genfer und des Neuenburger Sees: immer läßt Steinhausen den Charakter seiner Landschaften mit religiöser Inbrünstigkeit sprechen. Es ist eine höchste, feine Kunst von Natursymbolik, die auch in den zahlreichen Waldlandschaften vom Hunsrück, wo Steinhausen ein kleines Gut besaß, von Eichendorffscher Tiefe und Naturseligkeit ist. Zu dieser poetischen Naturverklärung in der bildenden Kunst kam Steinhausen über das Märchen und die Legende. Diesen poetisierenden Weg war der Künstler in seinen frühesten Schöpfungen gegangen, als der Frankfurter Baumeister S. Ravenstein ihn zur Ausschmückung seiner Bauten mit Mosaiken, Sgraffitti, Decken- und Wandmalereien Mitte der siebziger Jahre nach Frankfurt gezogen hatte. Seit dieser Zeit war der Niederschlesier Steinhausen (geb. 2. Febr. 1846 zu Sorau), der in Berlin seine künstlerische Ausbildung genossen hatte, ein Süddeutscher geworden. Studien in Karlsruhe (Canon und Gude), in Straßburg und in München, sowie eine Italienreise anfangs der siebziger Jahre weiteten den Gesichts- und Kulturkreis Steinhausens.

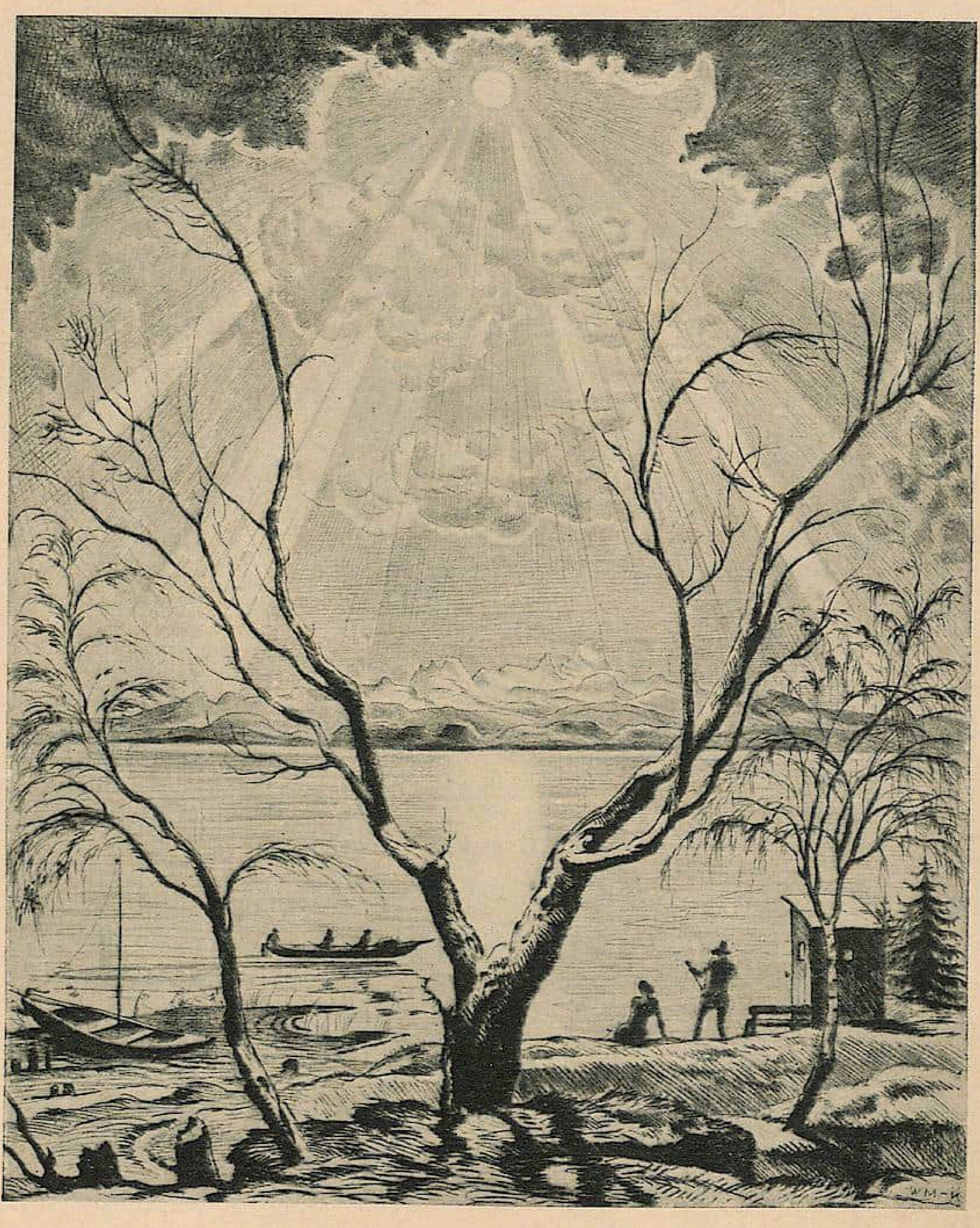
Eine besondere Stelle im Malwerk Steinhausens beanspruchen seine trefflichen Bildnisse, deren er eine große Reihe meist aus dem Verwandten- und Bekanntenkreis geschaffen hat.

Auch in der Graphik hat der Künstler durchaus eigene Wege betreten. Seinen frühen, im Holzschnittstil empfundenen Werken, Bibellesezeichen, Geschichte von der Geburt des Herrn, Schneewittchen, Illustrationen zu Brentanos Gedichten usf., fügte Steinhausen die malerisch und dekorativ empfundene Illustration zur Chronika eines fahrenden Schülers bei und erweiterte diese mehr illustrative Tätigkeit durch ein großes Steindruck- und Radierwerk.

Das Kunstwerk Steinhausens ist in seinem Leben begründet. Er ist von Jugend an religiös-romantische Wege gegangen und hat in seiner in Frankfurt begründeten Familie die religiös-romantische Atmosphäre geschaffen, die der Untergrund seiner ganzen Kunstweise gewesen ist. Das kleine Haus in der Wolfsgangstraße barg eine Fülle von Familien- und Freundschaftsglück. Güte und Gastfreundlichkeit in alttestamentarischem Sinne walteten bis in die Patriarchenjahre des Künstlers in seinem von froh heranblühenden Kindern belebten Hause. Die letzten Lebensjahre Steinhausens waren durch seine eigene Krankheit und durch die seiner Frau von schweren Wolken überschattet. Seiner vor wenigen Monaten verstorbenen treuen Lebensgefährtin ist der Meister nun rasch gefolgt. An seinem Grabe trauern nicht nur seine Familie und Freunde, sondern vor allem die evangelische und die deutsche Kunst, der er Eigenes und unvergänglich Großes gegeben hat.

Dr. J. A. Beringer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. MÜNCH-KHE — HYMNE AN DEN BODENSEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. MÜNCH-KHE RHEINFISCHER

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

WILLY MÜNCHS BODENSEE-RADIERUNGEN

Willy Münch-Khe ist heute schon allen Graphiksammlern längst bekannt, durch die Holbeinsche Kraft und Bestimmtheit seiner Bildnisse, wie durch die rhythmische Ausgewogenheit seiner landschaftlichen Kompositionen, durch die verwegene Phantastik seiner Grotesken und die monumentale Symbolik seiner Zeitblätter von den „Geborgenen" und den „Kriegskrüppeln" bis zum „Heiligen Sebastian" — ein Werk von seltenem Umfang und seltener Geschlossenheit in allem Reichtum der Spielarten, über das hinaus kaum noch ein wesentlicher Fortschritt zu erwarten war. Aber es wird immer das Kriterium wahrer Kunst bleiben, daß sie niemals ganz zu Beharrung und Stillstand kommt, getrieben von heiliger Unrast zu stets erneuter Anspannung, in ständiger Bewegtheit innerhalb einer lebendigen Entwicklung von latenter Gesetzmäßigkeit. So ist auch Willy Münch-Khe sich immer treu geblieben und doch stets weitergegangen, von der idyllischen Zartheit seines dekorativen Frühwerks über die feierliche und in ihrer melodischen Gleichmäßigkeit fast etwas starre Größe seiner Reifezeit zur reinen Verklärung der beseelten Natur in einer Kunst der Stilisierung, die im scheinbar frei und leicht beschwingten Spiel doch nur das Wesentliche zuläßt und alles Zufällige ausschließt.

Ihre eigentliche Erfüllung aber scheint Münchs Kunst erst inmitten der großen und musikalisch bewegten Linien und im strahlenden Lichte der Bodenseelandschaft gefunden zu haben, in der er gleichsam die Welt seiner eigenen Empfindungen, die Fülle der inneren Gesichte körperhaft ausgebreitet und zur Gestaltung bereit fand. Daher die reine Musikalität dieser Blätter, ihre klare Selbstverständlichkeit, ihre Beschlossenheit in aller Grenzenlosigkeit von Himmel, Erde und Flut. Der gleiche Rhythmus, der diese Formen durchströmt, beherrscht auch das Blut und die Hand dessen, der sie aus sich, aus seiner inneren Anschauung heraus neu erschuf, im Geiste, nicht in ängstlicher Nachgestaltung der Natur. So kommt es, daß in Willy Münchs Radierungen sich kaum jemals bestimmte Bruchstücke der Bodenseelandschaft feststellen lassen, wohl aber alle ihre großen Motive, die das Auge beglücken und in der Seele noch lange nachzittern: die schwingenden Buchten, die feierlichen Pappeln auf langgestreckten Halbinseln, der sanfte Anstieg der bewaldeten Höhen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. MÜNCH-KHE HOHENTWIEL-WANDERER

das reine Leuchten des Himmels, aus dessen getürmten Wolkenballen silberne Strahlen auf den strömenden Glanz der Flut niederfallen.

Die ersten dieser Blätter erscheinen rein graphisch betrachtet noch etwas zu gleichwertig mit ihrer durchgehenden Helligkeit und den scharfen Konturen. Bald aber wird die ganze Stufenleiter der Töne vom strahlenden Weiß über silbernes Grau bis ins samtene Schwarz durchmessen, etwa in einer Winterlandschaft mit nächtigem Himmel über weiter Schneefläche und einer graubeschatteten Felsgruppe, auf der gespenstige Raben hocken, oder in der starken Silhouette einer Baumgruppe überm See gegen hellstes Sonnenlicht — reines Spiel der Kontraste, und im Raum verteilt eine Fülle von feinen Übergängen. Auf andern Blättern wieder ein natürlicher Rahmen von federfeinem Laubwerk um einen Lichtkegel von blendender Helligkeit; inmitten ein paar schlanke Menschengestalten, ein Liebespaar, eine Reitergruppe, Wanderer, Jäger, Badende, Fischer und Ruderer, zierlich im Umriß, bei aller kompositorischen Bestimmtheit, ganz silhouettenhaft, von einer preziösen Anmut und figuralen Geschmeidigkeit, die in die ruhige Größe und Schönheit der Landschaft eine feine Unruhe trägt — ein lebendiger Angelpunkt, der alle räumlichen Zusammenhänge erst erfaßt und gliedert. Denn dies ganze Seevolk, das einen Waldweg herniedersteigt, einen Strand erfüllt oder im schlanken Boot eine weitgedehnte Bucht durchfährt, gehört mit all seiner geschäftigen Regsamkeit, seiner gespannten Wachsamkeit oder traumversunkenen Andacht organisch hinein in die größere Umwelt dieser glücklichen Ufer, in die selige Stille und ewige Bewegung des Elements.

Gerade die Art, wie hier der Mensch in die Natur gestellt ist, weder als dekorative Attrappe, noch als ausschließlicher Mittelpunkt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. MÜNCH-KHE

INSEL DER LIEBE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. MÜNCH-KHE

EWIGER WANDERER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in einer unbeseelten Kulissenwelt, offenbart den eigentlichen Grundcharakter von Münchs Kunst; alle Momente einer wahrhaft romantischen Weltanschauung und Kunstbetätigung finden sich in diesen zugleich spielerischen und sinnreichen Gebilden: die heitere Klarheit und traumhafte Gelöstheit gegenüber aller vielfältigen Wirrnis des Lebens, die feine Melancholie und lächelnde Überlegenheit angesichts der Vergänglichkeit alles Menschenwerks, gemessen an der Feiertagsgröße der Schöpfung, und der endliche Zusammenklang aller Harmonien in der allgemeinen Melodie.

Über die selbstverständlich gewordenen Voraussetzungen der technischen Vollendung und künstlerischen Kultur — die Münchs Graphik von jeher besessen hat — hinaus liegt hier die tiefere Bedeutung seines Gesamtwerks zutage. Und gerade in der zunehmenden Vereinfachung liegt zugleich die Gewähr für den ferneren Aufstieg, den wir von Münch noch erwarten dürfen.

Dr. Karl Blanck

W. MÜNCH-KHE VORFRÜHLING

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF SCHELLER HIRTE MIT STIEREN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF NICKLAS HEIMKEHR VON DER WEIDE

ULMER GRIFFELKUNST

In Ulm, dem alten Kunstmittelpunkte Schwabens, regt sich frisches Leben. Vier Maler, Scheller, Nicklas, Vollmar und Zeller, haben sich zusammengeschlossen, deutsche Zeichnung zu pflegen. Kupferplatte und Nadel sind ihr Handwerkszeug.

Dem Deutschen ist nicht die schöne Form, sondern der Ausdruck letztes Ziel der Kunst, nicht die Darstellung ausgeglichener Bildung des Leibes, sondern das innere Leben der Seele, nicht Zustand, sondern Bewegung, nicht Einheit der Zeit und des Raumes, sondern Vielheit und Unfaßbarkeit, nicht verstandesmäßige Gesetzlichkeit, sondern Gefühlserlebnis*). Von der Völkerwanderungszeit bis zur Gegenwart lag die Kraft der deutschen Kunst immer im Ausdruck der Linie und Farbe, nicht in der Abgewogenheit von Verhältnissen oder im Reiz des Sinnlichen. Wer mag einen deutschen Künstler schelten, weil seine Zeichnung mehr dem Striche Altdorfers gleicht als der Art des Toulouse-Lautrec, weil er mehr auf die Stimme des Blutes hört als auf die Lockungen der Zeit. Hat nicht auch Gogh, einer der größten Künstler deutschen Stammes, sich in seinen Schöpfungen der schlechthin deutschen Mittel bedient, obgleich ihn sein halbes Leben lang welscher Sensualismns umschmeichelte? Darum sei im voraus dem Einwande begegnet, die Blätter, die im folgenden gezeigt werden, seien nicht ernsthafte Kunst, sondern altertümelnde Spielerei. Gewiß, man spürt in ihnen nichts vom nervenzerrüttenden Leben des heutigen Alltags; sie scheinen aus einer schöneren Welt zu kommen. Und wahrlich ist ihr Reich kaum berührt von den Kämpfen der Gegenwart: das Vorgebirg mit seinen jähen Felshintergründen und duftenden Matten, das Alpenvorland mit seinen Wäldern und Quellen, Herden und Hütten; seine Tannen und Bäche werden noch wie heute rauschen, wenn unsere Spur längst ver-

*) Vgl. hierzu die vortreffliche Schrift von Richard Müller-Freienfels, Psychologie des deutschen Menschen, München, C. H. Beck, 1922.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF NICKLAS

HIRTE AN DER TRÄNKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

weht ist. Die Kunst, die in diesem Boden wurzelt, ist nicht so unmittelbar Spiegel der Zeit, wie das Schaffen eines Großstadtmeisters, aber dafür notwendige Wehr gegen die Zeit. Müssen wir zur Vergangenheit flüchten, um uns eine Feierstunde zu schaffen? Sollten nicht auch Lebende uns zu stillen Inseln lenken dürfen, die der Jammer der Gegenwart nicht umbrandet? Mögen sie immer Wege wählen, die den Alten schon vertraut waren, — entscheidend ist, daß ihr Werk inneres Erleben vermittelt und daß es klar und stark spricht.

Die Blätter, die wir hier betrachten, sind idyllisch und pastoral. Sie geben meist Bilder aus dem Hirtenleben. Denn ihre Schöpfer verbringen einen großen Teil des Jahres draußen in der Einsamkeit. Spürt man in ihnen auch nicht den zitternden Puls der Zeit, wie er im Leben der Städte fühlbar wird, so doch den Herzschlag des Volkes, seine Sehnsucht, seine Mystik, das heilig glühend Herz. Sie sind nicht Spiegelungen der Wirklichkeit; aber „der versamlet heimlich schatz des herzen“, von dem Dürer spricht, wird in ihnen offenbar.

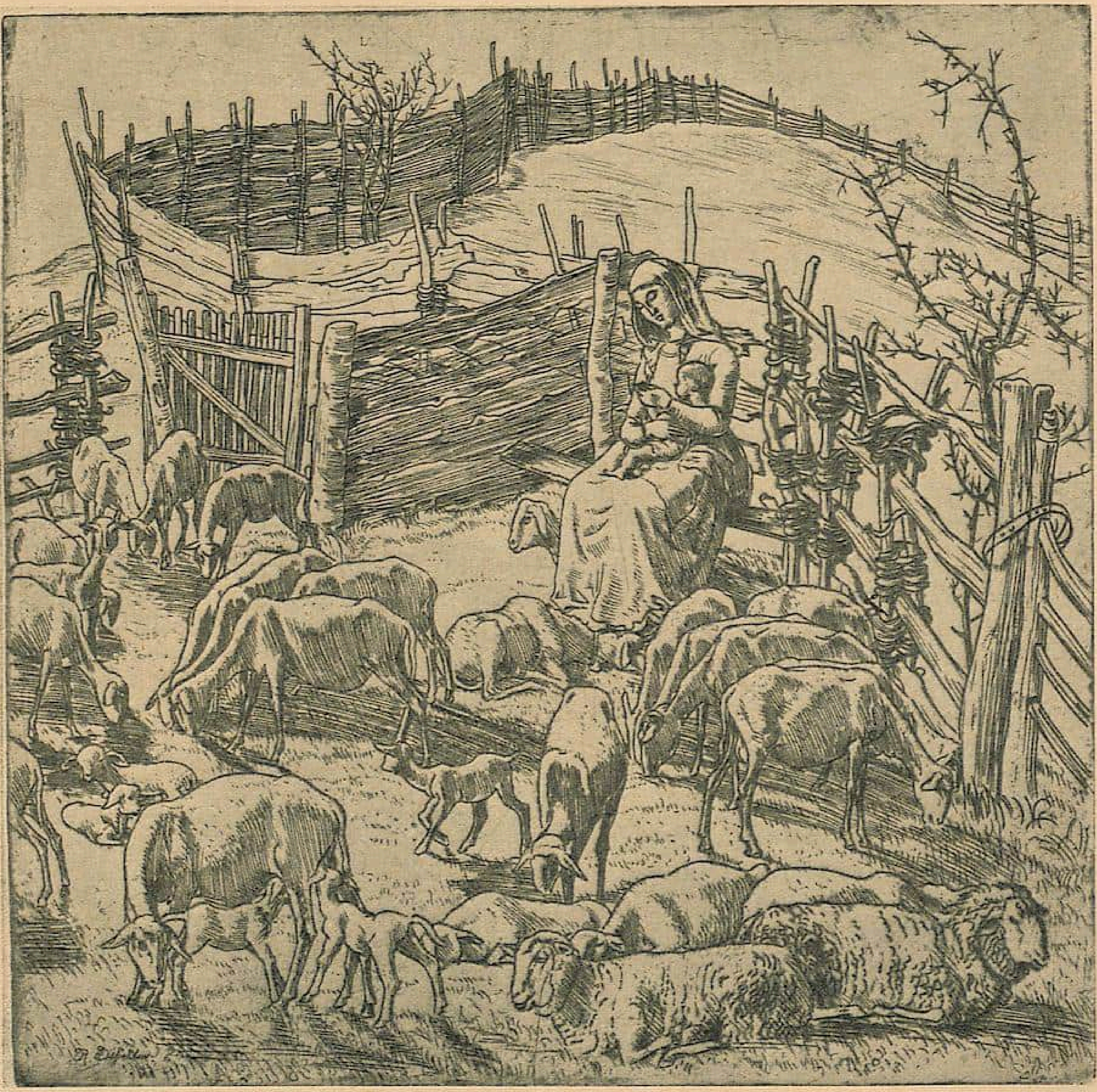
Der älteste der vier Künstler ist Rudolf Scheller, am 3. März 1889 in Heretsried bei Augsburg geboren, aufgewachsen in Neuburg, später Schüler von Steppes. Seit 1908 lebt er im Allgäu. Josef Nicklas und Alfred Vollmar haben eben die Dreißig überschritten. Vollmar ist in Nagold am 27. Mai 1893 geboren, Nicklas in Ulm am 17. August. Beide stammen aus oberschwäbischem Bauerngeschlecht und haben schon die Schulzeit in Ulm miteinander verbracht. Nicklas wohnt jetzt in der Nähe von Waldsee; Vollmar sitzt in Ulm. Auf Wolfgang Zeller (geb. 16. November 1900 in Ulm) wirkte das Beispiel der älteren Freunde bestimmend ein. Ihrem Kreise nahe stehen Camissar-Tübingen und Heinsdorf-München. Sie alle sind auch als Maler tätig. Steppes ist ihr Führer; Zeller verdankt daneben Becker-Gundahl wertvolle Anregung. Die schwäbische Herkunft zeigt sich in einer Geruhsamkeit und Beschaulichkeit, die auch ganz anders geartete Landsleute, wie Caspar und Unold, mit ihnen verbindet.

Ihre Stärke liegt in der Griffelkunst. Eine Graphikausstellung, die im vorigen Jahre durch die schwäbischen Städte ging, brachte ihnen eine starke Bevorzugung vor den kühlen Realisten älterer Richtung. Das starke Empfinden ihrer Kunst entschädigt selbst für gelegentlich mit unterlaufende formale Unebenheiten. Die Beschränkung des Stoffgebietes auf Menschen, Tiere und Landschaft der Voralpen bedeutet Schwäche und Vorzug zugleich. Man kann nicht zu viel dieser Blätter auf einmal genießen; einzeln betrachtet sind sie ihrer Wirkung sicher. Am gedankenreichsten ist Vollmar, dessen Kunst einen phantastischen Zug hat, der sie mit der älteren Romantik verbindet. Der Tod unter dem Kreuz in einer wilden Landschaft (Abb. S. 159), der einsame Knabe, der im matten Mondlicht auf einer Felsklippe träumend an einen Stamm lehnt (Abb. S. 160), eine Schafherde, aus dem Dunkel des Waldes zum Wasser sich wendend, während die Hirtin den Wolken nachschaut, vom Gewitter überraschte Herde, ein Mädchen, am Gartenzaun wartend, dies sind Gegenstände seiner Kunst. An Vielseitigkeit kommt ihm Wolfgang Zeller nahe, der sich zuerst, nach Dürers Vorgang, in der eindringlichen Wiedergabe einzelner Silberdisteln und anderer Pflanzen versuchte und dann zur Darstellung größerer Landschaften (Abb. S. 158) überging. Der religiöse Unterton dieser Kunst ist in den Werken Schellers am vernehmlichsten. Wenn er die Mutter mit dem Kinde am Zaune sitzend darstellt, vor ihr die weidenden Schafe (Abb. S. 156), fühlt man sich an Marienbilder Dürers gemahnt, und in dem Blatte des guten Hirten, der ein Lamm auf dem Arme trägt (Abb. S. 157), wird das christliche Symbol noch lebendiger. Sein schönstes Blatt ist die machtvolle, geschlossene Gruppe des Hirten mit den Stieren (Abb. S. 152). Monumentalität, von den anderen nur selten erreicht, stellt sich bei Nicklas von selbst ein. Seine Gruppen sind einfach und fest umrissen, sein Strich ist markig und bestimmt. Gleich, ob er einen struppigen Alten gibt, der mit seinen Rindern von der Weide heimkehrt (Abb. S. 153), oder einen Hirten an der Tränke (Abb. S. 154), oder eine sitzende Gestalt, die nachdenklich den Kopf in die Hände stützt, immer ist die Sprache knapp und erschöpfend, die Anschauung groß.

Ohne jegliche Beziehung zur heutigen Welt leben auch unsere Künstler nicht. Ihr Verbindungsmann ist Steppes; mit ihm arbeiten sie zuweilen gemeinsam im Allgäu oder in einem schwäbischen Albtal. Haider, Lugo, Thoma, auch Böhle haben durch ihre Schöpfungen auf sie eingewirkt. Daß auch Gogh in ihrem Gesichtswinkel liegt, versteht sich. Wichtiger sind, neben den alten Oberdeutschen, die holländischen Vorfahren Rembrandt, Potter, Segers. Doch nicht die Pflege der Überlieferung, die ihr Stil nicht leugnet, sondern die eigene Schöpferkraft macht ihre Kunst wertvoll.

Julius Baum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF SCHELLER MUTTER UND KIND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ILLUSTRATIONEN ZUR HISTORIE

Alt-Ägypten ist zur Zeit volkstümlich. Schon öfters hat es der modernen Kunst Anregungen geliefert. Sarastro und die Sphinxe des Empire, Uarda und Aïda mögen an die Tatsachen erinnern. Nun erlebt man wieder eine Welle, die die Ergebnisse der gelehrten Arbeit ins Volk trägt. Schäfers „Von ägyptischer Kunst" geht mit unerbittlicher Fragestellung den Grundfragen des ägyptischen Stils nach. H. Fechheimers „Ägyptische Plastik" und „Ägyptische Kleinkunst" lehrt die alten Werke mit modernem Gefühl begreifen. Beide schreiben für die gebildeten Kunstfreunde. Die Tänzerinnen, die Kleopatra tanzen und die Riesenfilme von Pharaonentöchtern sind für die Genügsameren. Es ist leicht gesagt, aber unhistorisch gedacht, diese allgemeine Hinneigung zu dem Lande der vielen Dynastien als Mode abzufertigen. Viel tut gewiß ein unbewußtes Gefühl für das, was dem Schaffen unserer Gegenwart vonnöten wäre, und was man nun, statt es da zu würdigen, wo es von lebenden Künstlern geschaffen wird, in der Vergangenheit sucht, um sich damit zu bescheiden oder es als Muster hinzustellen. Was die besondere Vorliebe für Echnaton anlangt, so haben phantastische germanozentrische Vorstellungen vom Sonnenkult bei manchen mitgesprochen, die sich im Ernst Ägypten als nordische Kulturkolonie dachten; bei andern war es verständnisvolles Mitgefühl für den körperlich dekadenten, geistig hochgezüchteten Edelrevolutionär; für viele hatte es etwas Beglückendes, wie sich aus der von fern gesehen so einförmigen ägyptischen Kunst und Kultur eine von hohem geistigen Leben erfüllte Zeitspanne heraushob und wie sich drängende Funde über diese Zeit der XVIII. Dynastie immer neue Aufklärungen brachten. Noch andern war die künstlerische Vollkommenheit, die sich auch ohne fachwissenschaftliche Kenntnisse genießen läßt, das entscheidende Erlebnis, und dann kam freilich der Troß derer hinterdrein, die nun auch unbedingt ihren Abguß vom Kopf des Echnaton auf dem Schreibtisch stehen haben mußten.

Das neue Buch von Grethe Auer und Clara Siemens „König Echnaton in El-Amarna" wendet sich an die vielen, denen es die wundersame Erscheinung des Sonnenkönigs im Gemüte angetan hat, und es wird jedem etwas zu sagen haben, der einmal vor den Köpfen aus der Werkstatt des Thutmes den Zauber verspürt hat, mit dem die längst Abgeschiedenen, der König und sein Weib, noch auf uns Lebende wirken, als Persönlichkeiten, deren geistiges Vermögen sie über Jahrtausende antiker Geschichte erhebt, und die

RUDOLF SCHELLER . GUTER HIRTE

uns doch so nahe sind, daß wir an ihren rein menschlichen Geschicken Anteil nehmen.

Der Text G. Auers erdichtet feinfühlig und anschaulich das Bekenntnis eines flüchtigen Veteranen, der sich in den Ruinen der Stadt des Echnaton ansiedelt und innerlich die Wirkung seines Wesens an sich erlebt. Die 16 von C. Siemens gezeichneten Tafeln geben unabhängig davon Szenen aus dem Leben des Königs in frisch und gemütvoll erfundenen Bildern. Der Name der Gelehrten, unter deren Augen das Werk entstanden ist, bürgt dafür, daß jede Einzelheit wissenschaftlich richtig ist. Trotzdem wird in der Zeichnung nicht ägyptisiert, und deutliche Anklänge an bestimmte Vorbilder sind vermieden. Kenner der ägyptischen Landschaft rühmen die gut getroffene Stimmung der abgebildeten Gegenden. Freilich fehlt der befangenen Zeichnung die Bestimmtheit, der Perspektive und dem Akt die Sicherheit, der Komposition die Bildwirkung und der Beleuchtung die Kraft des Sonnenlichts. Aber so drängt sich auch kein ausgesprochener Stil zwischen uns und die Vergangenheit.

Vor einiger Zeit ist im Verlag Schoetz & Parrhysius ein Werk ähnlichen Charakters entstanden: „Ein Festtag am Hofe des Minos",

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WOLFGANG ZELLER VORALPENLANDSCHAFT

von Fritz Krischen, also im Gegenstande dem Echnatonbuch zeitlich nah verwandt. Krischen hat eine zusammenhängende Bild-Erzählung erfunden, angeregt von der reichen bildlichen Hinterlassenschaft aus der Blütezeit der kretischen Kultur. Der archäologisch unterrichtete Betrachter wird in Krischens flotten und oft humorvollen Steinzeichnungen manche Vorbilder leicht und mit Vergnügen erkennen, der Laie wird bei dem engen Anschluß an kretische Reliefs, Dolchklingen, Wandmalereien die historische Echtheit unbewußt und angenehm empfinden. Aber auch Krischens Zeichnungen sind von dem Stil der Vorbilder ganz unabhängig; sie wirken wie eine gelungene Übersetzung, in deren modernem Deutsch hier und da eine Wendung an den Urtext erinnert. Eine Vergleichung der beiden Tafelwerke, die sich mit Nutzen bis ins Einzelne durchführen ließe, führt auf die Frage, wie unsere gegenwärtige Generation sich verhalten soll, die sich der dringenden Aufgabe bewußt ist, die Barren der Forschung auszumünzen. Man hat begriffen, daß es bei der Kunst auf das Sehen ankommt. „Bilderbücher" heißt daher die von den Verlegern ausgegebene Parole; das Publikum hat sie begierig aufgegriffen; ob aus „Bilderhunger", d. h. Verlangen nach Anschauung oder aus Abneigung gegen Lesen, Denken und Anstrengung des Gedächtnisses, wollen wir lieber nicht untersuchen. Zuweilen scheint uns der erzieherische Wert solcher Bilderbücher fraglich, wenn die Grundlage wissenschaftlicher Arbeit fehlt oder gar zu unsichtbar bleibt. Wie der Aktensammlung der historische Roman, so steht dem Bilderatlas die historische Malerei gegenüber, die ihre Kenntnis von den Ereignissen und deren äußerem Rahmen in sichtbare Darstellung von Vorgängen umsetzt. Wir haben diese, von Staats- und Vereinswegen geförderte Art von Malerei noch erlebt. Die Gefahr ihrer Wiederkehr ist gering. Aber statt ihrer droht eine Illustrationssucht, vor der nachgerade kein alter Schmarren mehr sicher ist. Eine Flut von Bildern ist so entstanden, die, mögen sie künstlerisch wertvoll sein, von den Ergebnissen historischer Forschung keine Notiz nehmen, angeblich, weil solche Rücksichten den freien Flug der Phantasie und die Ausdruckskraft der Bilder schädigen.

Natürlich hat man früher historische Vorgänge ohne jede Rücksicht auf sachliche Richtigkeit dargestellt, wenn man sie nur zum Vorwand für künstlerische Fragen, z. B. Farben und Beleuchtung nahm, wenn es mehr auf den seelischen Gehalt ankam, oder wenn solche Werke in einer Zeit entstanden, die den archäologischen Rahmen der alten, zumal der biblischen Erzählungen weder kannte noch in der Darstellung verlangte. Aber wir haben doch nun die Kenntnisse; sollen wir freiwillig darauf verzichten?

Gewiß ist die sachliche Richtigkeit nicht entscheidend für den künstlerischen Wert historischer Darstellungen. Aber sachliche Verkehrtheit verrät doch, daß der Gegenstand dem Künstler nicht ganz vertraut war, und so wird auch die Wirkung nicht vollkommen sein, zumal bei dem Wissenden, den die Fehler nicht zum Genuß kommen lassen. Feuerbachs Berliner Symposion hat unvergleichliche Schönheiten; aber die römische Architektur und die ganz unantiken Hausgeräte müssen jedem die Freude schmälern, der nur eine Ahnung von dem Lebensstil der Platonischen Zeit hat. Das ist wie auf der Bühne. Man denke sich Verdis Maskenball mit gepuderten Perücken! (Keine Erfindung!) Damit soll der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED VOLLMAR — TOD UNTER DEM KREUZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„Accessoiremalerei", wie Feuerbach sich ausdrückte, nicht das Wort geredet werden, und die Zeiten, wo eine Malerwerkstatt wie eine Waffenkammer aussah, sollen begraben sein.

Aber, mag die Malerei sich jetzt andere Aufgaben stellen, die Illustration zur Historie kann und darf vom Antiquarischen ausgehen oder es verwerten. Ja, gerade das, was nicht im Text steht, all das Drum und Dran, das Episodische, Landschaft, Architektur, Trachten und Zivilisation sollte das Gebiet des Illustrators sein. Denn den großen geistigen Gehalt historischer Vorgänge schildern zu wollen, wird er vermeiden müssen, will er nicht in die andere Gefahr geraten, der die große Historienmalerei erlegen ist, und die Feuerbach als Theaterempfindung brandmarkte.

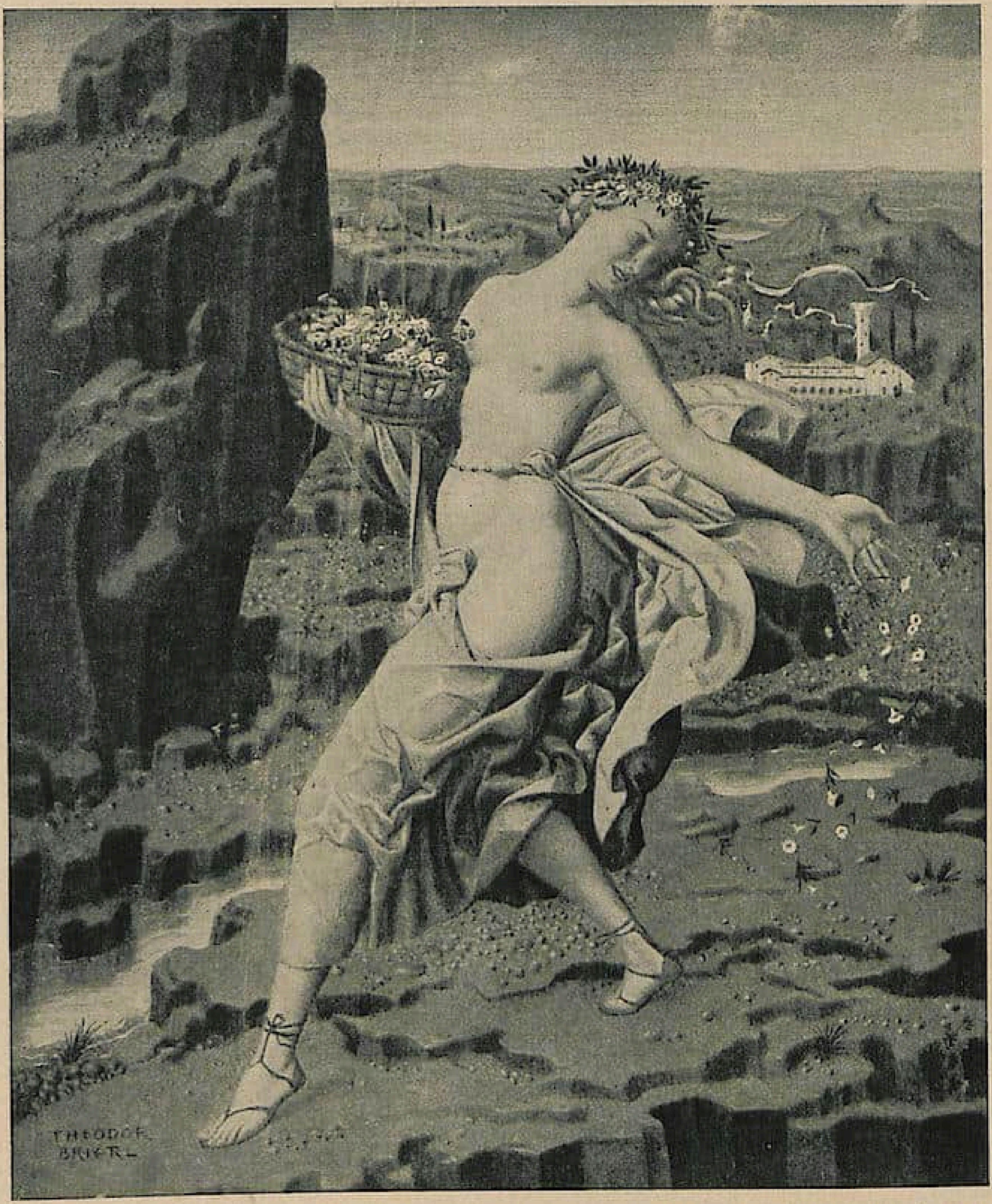
Daß archäologische Kenntnisse die Phantasie nicht beengen, und daß man die Neigung zur Illustration Zwecken der genußreichen Belehrung dienstbar machen kann, hat F. Krischen schon früher mit seinen geistvollen Zeichnungen zu A. Jolles' „Polykrates" und zu M. Schedes „Burg von Athen" erwiesen. In der Verdichtung all der wissenschaftlich gewonnenen Einzelkenntnisse zu lebendig gesehenen Szenen, in der Wiederherstellung der Architekturen steckt mehr Phantasie als in mancher impressionistischen Illustration, deren „Erfindung" und „Beweglichkeit" gerühmt wird, die aber zur Verbreitung kulturhistorischer Vorstellungen nichts und selbst zum Verständnis der Dichtung wenig beitragen. Es ist auch zu fragen, ob solche impressionistischen Illustrationen in ein Buch gehören, dessen Schriftlettern einen andern Abstand vom Auge verlangen als die Zeichnungen. Überhaupt sind die Grundbegriffe, die hier in Frage kommen, noch recht unklar. Vor Menzels Schlacht von Hochkirch kann man hören, das Bild sei eine vergrößerte Illustration, vor seinen Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Großen, sie seien eigentlich Gemälde. Menzel wird sich wohl überlegt haben, was er zu tun und zu lassen hatte. Aber seinem Genie war manches erlaubt, was bei andern Fürwitz wäre. So werden noch viele Versuche gemacht werden müssen, aus deren Erfolg oder Mißlingen zu lernen ist, wie eine Illustration zur Historie aussehen muß. Die Aufgabe ist gestellt; daß ihre Erfüllung möglich ist, steht fest. Das Stoffgebiet ist unbegrenzt. Nun müßte man aus wertvollem Text, sachlich wohlbegründeter und künstlerisch hochstehender Zeichnung eine nicht bloß typographische, sondern geistige Einheit schaffen, und sich damit ein Ziel setzen, zu dessen Erreichung die Arbeiten von Krischen und das neue Echnatonbuch jedenfalls achtbare Wegestationen bedeuten.

B. Schröder

ALFRED VOLLMAR — KNABE IM MONDLICHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR BAIERL ABSCHIED



THEODOR BAIERL FLORA

THEODOR BAIERL

Es gibt nicht etwa nur im fernen Osten, sondern auch bei uns viele ernsthafte Leute, die an eine Präexistenz des Menschen in früheren Zeitaltern und in anderen Ländern wie an etwas unwiderleglich Bewiesenes glauben. Und hört man ihren Argumenten zu, dann ist es einem zuweilen selbst, als müsse etwas daran sein. Zu diesen „Beweisen" wird gewöhnlich auch die bekannte Tatsache gerechnet, daß es zu jeder Zeit Menschen gibt und gegeben hat, die nicht eigentlich in der Gegenwart, also in und mit der Zeit leben, in die sie hineingeboren sind, sondern Überbleibsel aus längst vergangenen Jahrhunderten zu sein scheinen. Alle ihre Instinkte, vor allem auch in künstlerischen Dingen, sind auf eine bestimmte Periode der Vergangenheit eingestellt, und sie gehen gewissermaßen als lebendige Anachronismen durch die Welt. Aber der Grund dieser Erscheinung muß tiefer liegen. Zufälliges gibt es gerade auf diesem Gebiete nicht. Und darum werden wir vielleicht sagen, daß die Fähigkeit eines Zeitabschnitts zur Erzeugung von Persönlichkeiten, die besonders intensiv seinen Geist reflektieren, mit dem äußeren Abschluß einer Periode nicht vollkommen erlischt, so daß solche Repräsentanten auch später noch jederzeit geboren werden können. Sie passen sich dann notgedrungen im Unwesentlich-Äußerlichen der Zeit an, in der sie leben müssen.

THEODOR BAIERL — LIEBESLIED

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR BAIERL DER TRAUM DES RITTERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

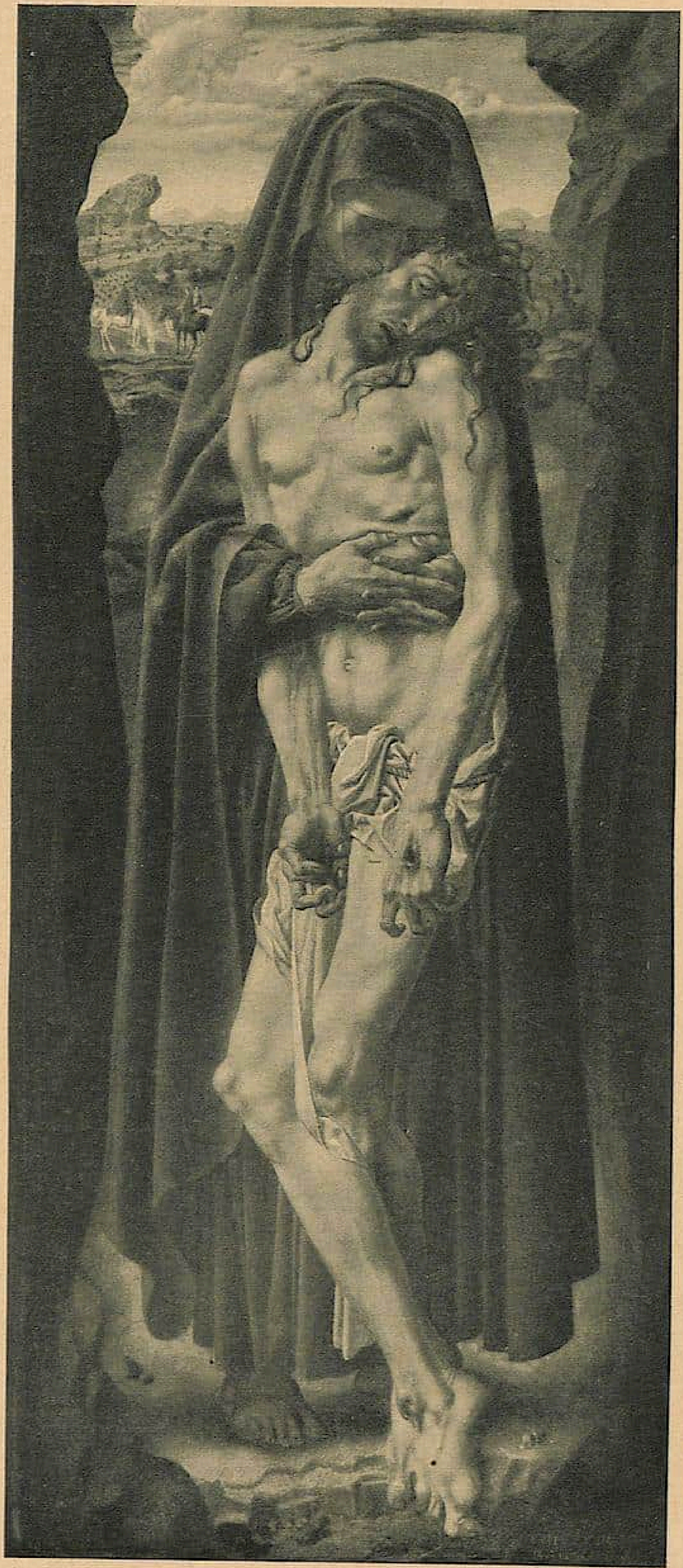
Ihre Seele aber lebt in jenem Abschnitt der Vergangenheit, in dem sie wirklich zu Hause ist; und ist es eine künstlerisch begabte Seele, so werden ihre Schöpfungen unverkennbar die Stilmerkmale jener Zeit tragen.

Es hat durchaus nichts Willkürliches, wenn wir auch eine retrospektive Erscheinung wie Theodor Baierl in diesem Sinne zu deuten suchen. Im Gegenteil: wir werden sie überhaupt nur dann ganz verstehen und nach ihrem Wert zu schätzen vermögen, wenn wir sie aus dieser Perspektive betrachten. Man denke auch: lebt da mitten in unserem expressionistischen Zeitalter, dessen Ideale alles andere eher als die Minnesängerzeit und die Frührenaissance sind, ein Maler, auf dessen Staffelei in anmutiger Folge Bilder entstehen, die nicht in München um 1920, sondern in Mailand, Florenz oder Perugia um 1480 oder 1500 gemalt zu sein scheinen. Was soll man dazu sagen? Ist das eine Maskerade oder dergleichen? Nun, man sehe sich, wenn man das vermutet, einmal ein paar dieser Bilder aus unmittelbarer Nähe an, meinetwegen sogar mit dem Vergrößerungsglas, wie das die Kunstfreunde der alten Zeit zu tun pflegten. (Die Bilder Baierls vertragen es sehr gut, daß man so nahe an sie heranrückt.) Was zeigt sich da dem überraschten Blick? Wir bestaunen eine Malerei von einer technischen Güte, die heute bereits ein Märchen geworden ist. Und dabei sieht das alles gar nicht aus, als sei es nach irgendeinem Rezept peinlichst genau „rekonstruiert", sondern es wirkt so logisch und gewachsen wie auf den Bildern aus dem Quattrocento. Kann das Maskerade, also ein Versteckspiel oder eine Affektiertheit aus irgendwelchen außerkünstlerischen Motiven sein? Niemand wird das glauben, der sich diese Bilder genau angesehen hat. Aber etwas anderes wird der Fall sein: er wird das Gefühl haben, daß diese Kunst in ungewöhnlich hohem Grade die Fähigkeit besitzt, zu beglücken. Und er wird dann gar nicht mehr fragen, wie diese Wirkung zustande kommt, ob durch eine Technik von heute oder von einstmals, sondern er wird sich ohne Besinnen dem beseligenden Eindruck dieser Bilder hingeben. Daß dies aber so kommen kann und kommen muß, beweist mehr als irgend etwas anderes die Echtheit dieser Kunst. Sie ist nicht willkürlich erklügelt, sondern das Produkt eines inneren Zwanges. Und wie ist dieser zeitwidrige Zwang zu erklären? Wir haben es bereits gehört: Baierl ist durch ein Versehen des Schicksals um fast ein halbes Jahrtausend zu spät und statt in Italien in Deutschland zur Welt gekommen. So wandelt er als ein richtiges Wunder mitten unter uns und sieht in seiner ganz anders gearteten Umwelt fast so fremdartig aus wie gewisse Bäume und Tiere, die sich aus einer früheren Entwicklungsperiode der Erde erhalten haben und gar nicht zu unserer Flora und Fauna passen wollen.

Die archaistischen Instinkte Baierls wirken sich vor den Augen der breiteren Öffentlichkeit erst seit einigen Jahren aus. Früher war der Name des Künstlers nur verhältnismäßig wenigen bekannt, denn Staffeleibilder malt er erst seit 1918, und ausgestellt hat er vor dieser Zeit überhaupt nicht. Wollte man damals etwas von Baierl sehen, dann mußte man in München oder in der Provinz in Kirchen gehen, die er mit Fresken geschmückt hat. Die Wandmalerei, und zwar in echter Freskotechnik, wie sie die alten Italiener angewandt haben, war nämlich bis vor wenigen Jahren das Hauptarbeitsgebiet Baierls. Er hat wohl auch Entwürfe für Glasmalereien geliefert und sonst noch allerlei gemacht, was im Leben eines Malers, dem das Ausschmücken von öffentlichen und privaten Räumen künstlerisches Ziel ist, gelegentlich anzufallen pflegt. Aber in der Hauptsache war er Freskenmaler. Aus der Fülle dessen, was er auf diesem Gebiete geschaffen, seien als charakteristische Beispiele nur die Apsis in der Maximilianskirche in München, Altarbilder und Kreuzwegstationen in der Stadtpfarrkirche zu Pfersee bei Augsburg, Apsiden in der Stadtpfarrkirche in Schweinfurt und ein Altarbild (das zugleich Kriegergedächtnisbild ist) in einer Fuggerschen Kapelle bei Kirchheim in Schwaben genannt. Es versteht sich von selbst, daß diese Bilder, die Räume in einem ganz bestimmten alten Stil zu schmücken haben, sich ihrer Umgebung anpassen. Und jedenfalls ist die Fähigkeit der Einfühlung in den Geist der Vergangenheit, die Baierl in diesen Arbeiten bewiesen hat, nicht so häufig, als daß sie nicht gerühmt zu werden verdiente.

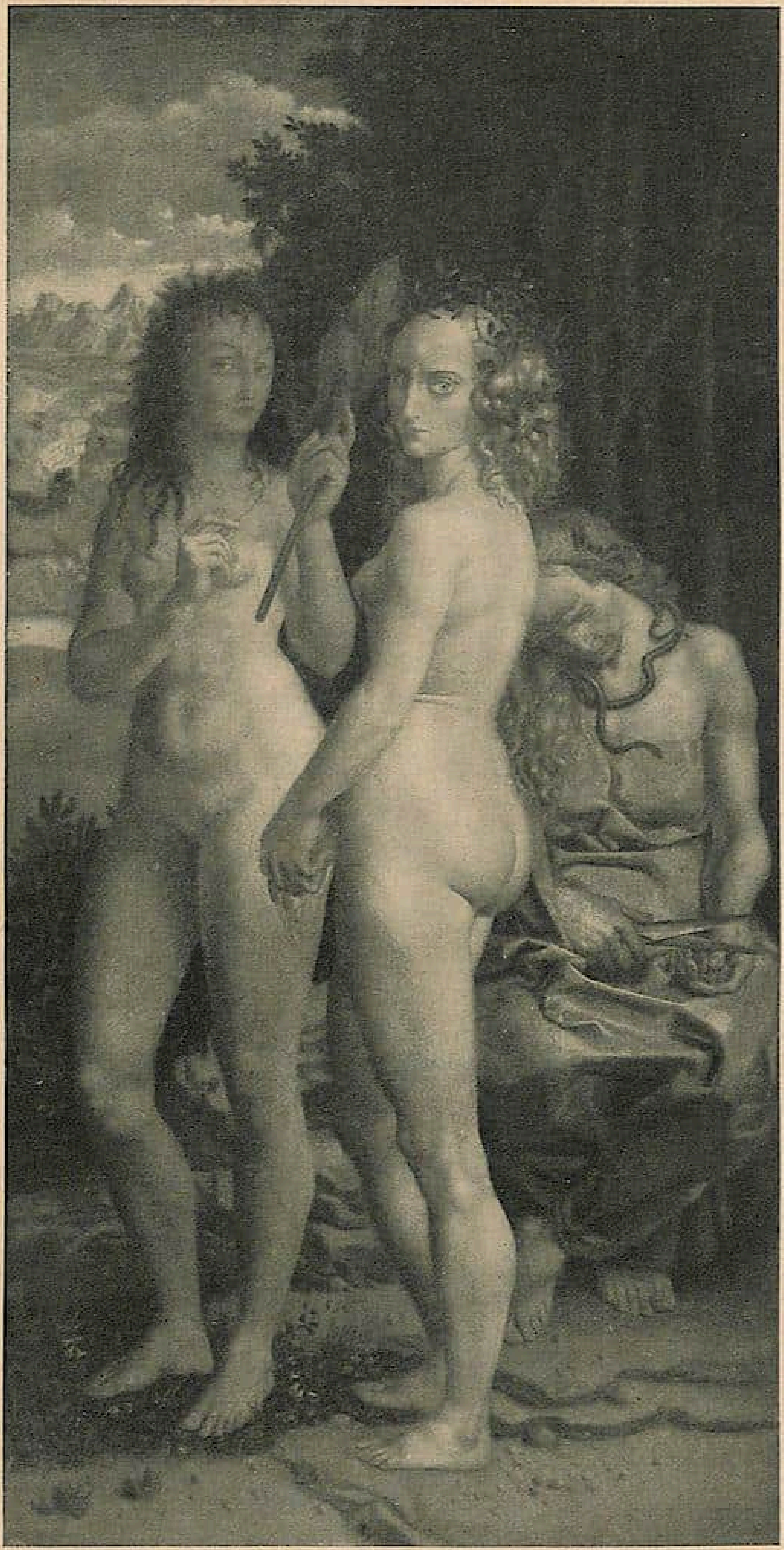
Der Besteller der meisten dieser Bilder war der Staat, oder die Mittel dazu wurden von regierenden oder nicht regierenden Fürstlichkeiten zur Verfügung gestellt. Das änderte sich seit der Revolution so gründlich, daß Baierl gezwungen war, sich „umzuorientieren". Als einziger Ausweg bot sich das Staffeleibild. Aber es war für einen, der vom Fresko und aus der Kirche kam, nicht ganz leicht, sofort den richtigen Weg zu finden. Baierl sah sich plötzlich mitten in den modernen Zwiespalt der Meinungen und in den Kampf der Stile und Richtungen versetzt. Er versuchte also zunächst — wie eine aufsteigende Brieftaube, die erst Witterung nimmt, bevor sie den Flug beginnt —, sich mit den hauptsächlichsten Richtungen durch die Praxis auseinanderzusetzen. Das fiel ihm

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR BAIERL — PIETÀ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



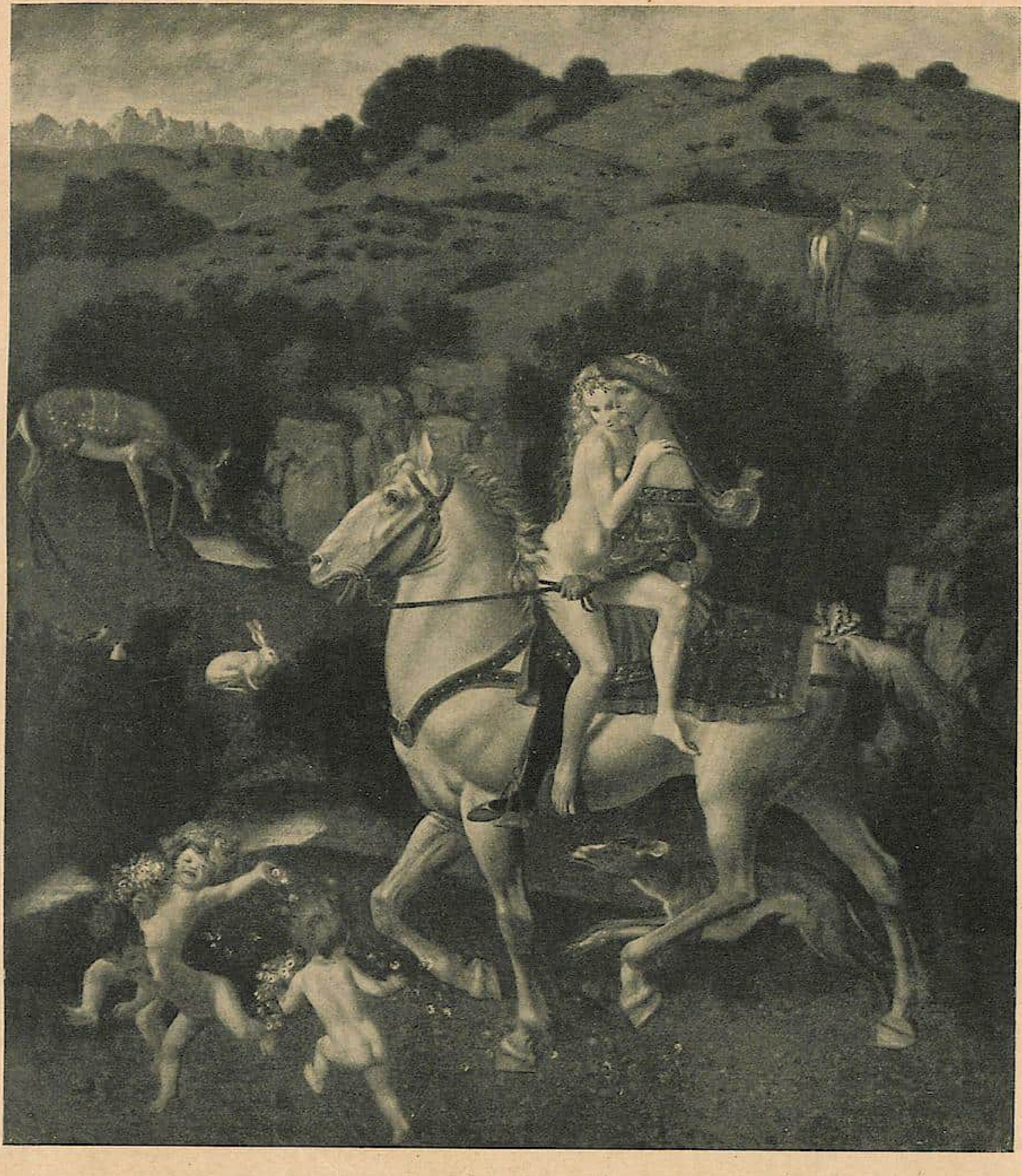
THEODOR BAIERL DIE PARZEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR BAIERL LIEBESGARTEN

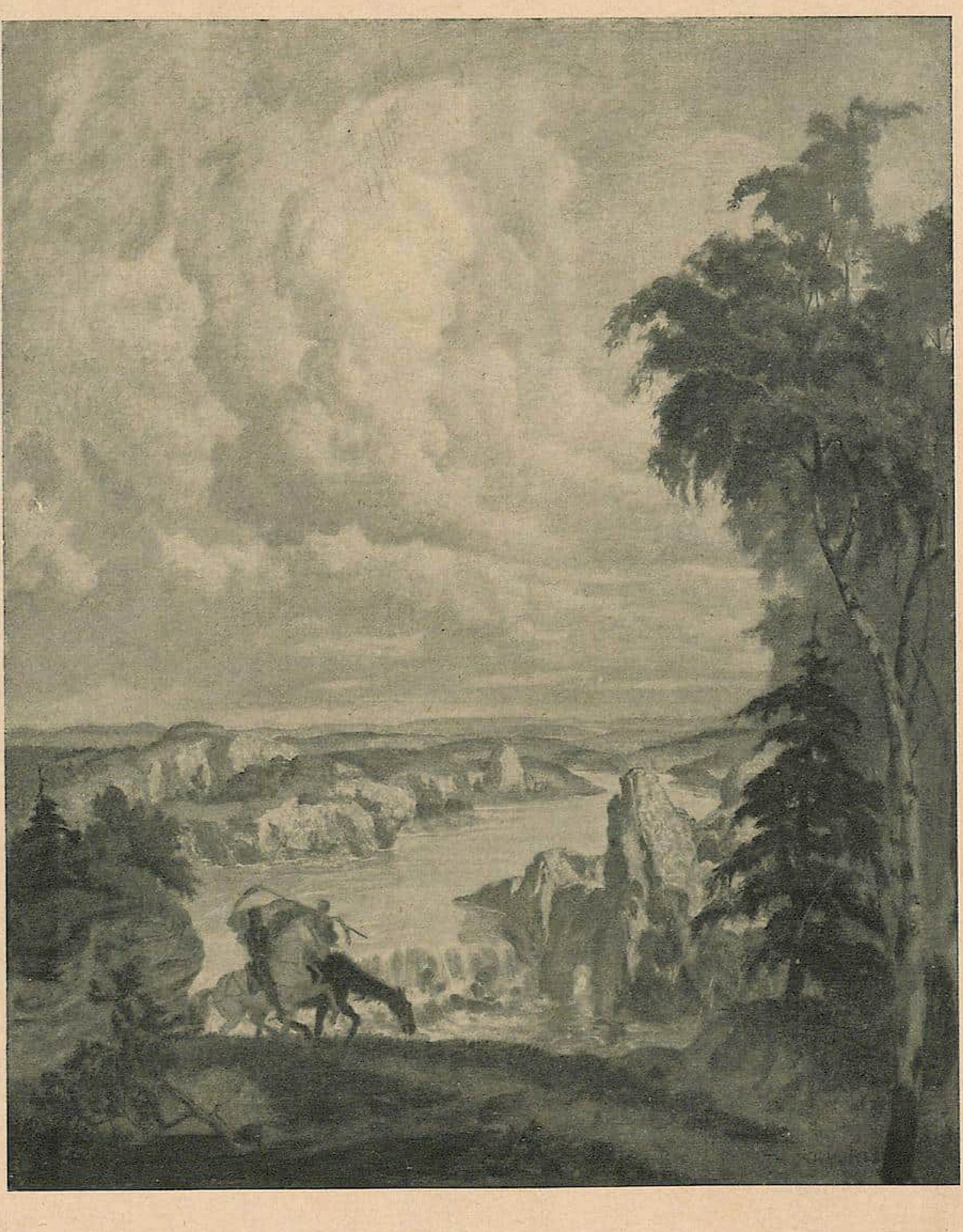
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR BAIERL DIE GLÜCKLICHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR BAIERL LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

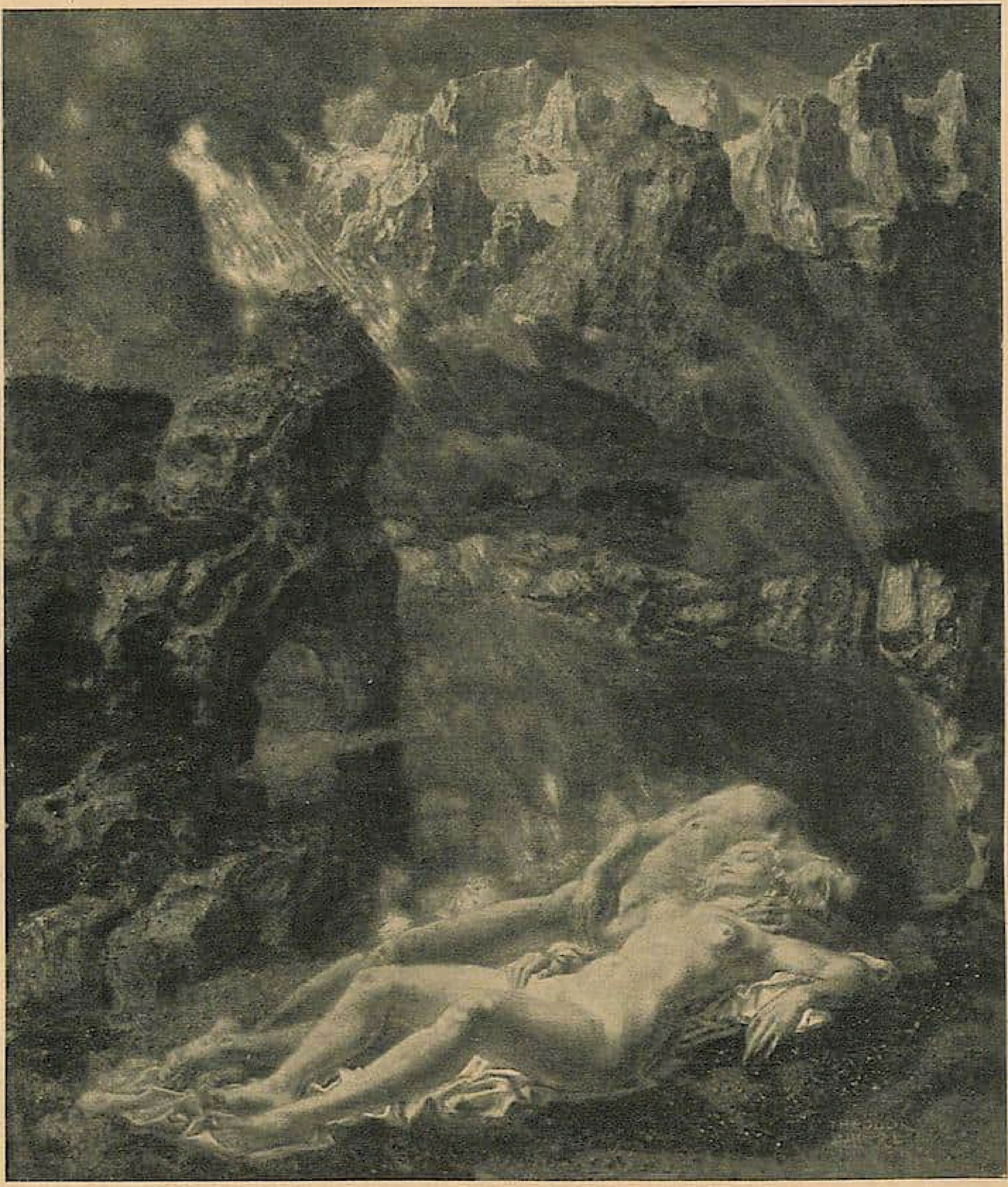
THEODOR BAIERL FLORENTINERIN

rein äußerlich, soweit die charakteristischen Stilmerkmale und die Techniken in Frage kamen, nicht schwer. Denn wir hörten ja schon von seiner Einfühlungsfähigkeit, der sich noch eine ebenfalls nicht häufige gründliche Vertrautheit mit allen überhaupt vorkommenden Techniken gesellt. Und so erlebten wir vor einigen Jahren, als Baierl zum ersten Male im Glaspalast mit einer Kollektivausstellung vor der verblüfften Öffentlichkeit erschien, den immerhin seltenen Fall, daß ein Künstler zu gleicher Zeit als Naturalist (in Aktstudien und dergleichen), als Expressionist und als Archaist sich versuchte. Das Allermerkwürdigste und Verwirrendste aber war, daß Baierl auf allen drei Gebieten Ausgezeichnetes, in sich Vollendetes leistete, so daß man, wenigstens anfänglich, nicht imstande war, zu sagen, welches nun eigentlich der echte Baierl sei und zu welcher Richtung man ihm raten sollte. Aber zum Glück fand Baierl das sehr bald selbst heraus. Er erkannte schon nach kurzem Experimentieren, daß der Weg des Expressionismus, für ihn wenigstens, auf die Dauer ungangbar sei, da er offenbar eine Sackgasse sei und ins Leere führen müsse. Der Naturalismus aber konnte für ihn nur als Mittel zum Zweck, gewissermaßen als Seh- und Malübung, in Frage kommen. Blieb also auch auf diesem Gebiete nur wieder die Flucht zu den Alten. Es schien ihm in diesen Zeiten allgemeiner Auflösung das Geratenste, dort wieder anzufangen, wo das ganz Gute aufgehört habe, also bei den Meistern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Und das Ziel war dann, zu versuchen, ob man auf diesem Wege nicht doch vielleicht etwas weiter kommen könnte. Erwiese sich das aber als unmöglich, dann sei schon viel erreicht, wenn es wenigstens gelinge, das Alte zu erhalten.

Man wird zugeben müssen, daß dieses Programm äußerst vernünftig war. Und das beste daran war, daß Baierl es auch durchzuführen vermochte. Es entstand seit 1918 eine begreiflicherweise nicht sehr große, aber gleichwohl stattliche Reihe von Bildern kleinen und mittleren Formats, die alle auf Holz gemalt sind, und zwar in der Weise, daß die sehr weit getriebene Untermalung mit Kaseïnfarben ausgeführt wird, während zum sogenannten Fertigmachen des Bildes, zur Ausführung von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Einzelheiten usw., Ölfarben verwendet werden. Durch die Anwendung dieser Technik und durch die außerordentlich sorgfältige Durcharbeitung der Bildfläche erreicht Baierl denn auch Wirkungen, die denen der alten Bilder erstaunlich nahekommen. Seine Farben haben die gleiche Reinheit, Transparenz und Leuchtkraft wie die der Bilder des Quattrocento. Und auch der sondern es ist das einträchtige Zusammenwirken aller dieser Faktoren, dem das zu danken ist. Man steht hier in der Tat, auch wenn man sich der eingangs entwickelten Gedankenreihe erinnert, wie vor einem Rätsel; denn in diesen Bildern erscheint endlich wieder einmal vereinigt, was in unseren Tagen sonst nur mehr vereinzelt vorkommt.



THEODOR BAIERL — RUHENDE MENSCHEN

Geist jener Zeit wird in der Kunst Baierls wieder gegenwärtig. Aber es sind nicht nur die wundervoll malerischen Kostüme jener Zeit, die seinen Bildern so viel Reiz geben, und es ist auch nicht allein der köstliche Elfenbeinschimmer der Haut seiner Akte und Bildnisköpfe, der uns bezaubert, auch ist es nicht die ungemein feste und sichere Zeichnung oder die edle Harmonie aparter Farben und Töne,

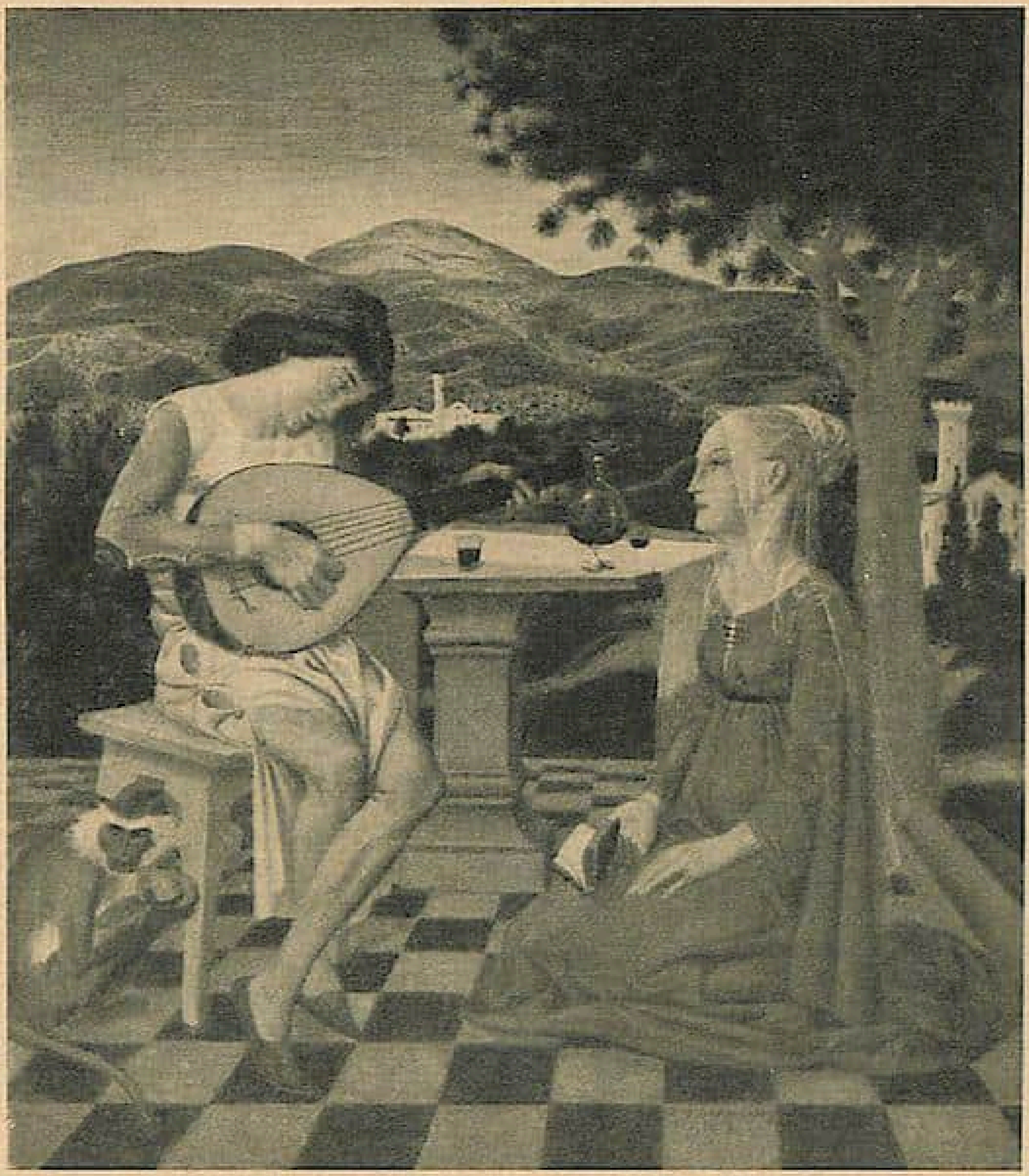
Freilich: es wird nicht an solchen fehlen, denen es Freude macht, auf die Vorbilder Baierls hinzuweisen und, indem sie von Dürer, Holbein, Botticelli, da Vinci, Memling, Böcklin u. a. m. reden, etwas besonders Gescheidtes zu sagen meinen. Aber mit solchen ergeht es einem wie einst Brahms mit einem Kritiker, der ihm sagen zu müssen glaubte, daß in seiner ersten Sinfonie ein Thema sehr stark an Beethoven er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

innere, und der darauf grob, aber treffend erwiderte: „Das merkt jeder Esel". Auch hier ist es so: bei einem Künstler wie Baierl, der mit vollem Bewußtsein sich auf die Alten stützt, ist es ungeheuer leicht, festzustellen, an wen seine Bilder erinnern. (Obwohl es sehr schwer, wenn nicht unmöglich sein dürfte, im einzelnen direkte Anlehnungen nachzuweisen!) Viel richtiger aber ist es, herauszufühlen, worin sie sich von den Bildern der Alten unterscheiden. Und das tun sie. Sehr deutlich sogar, für den, der ein genügend feines Empfinden dafür hat. Es ist sehr viel Stimmungsklang unserer Zeit darin, der sich allerdings mit dem der Vergangenheit zu einem einzigen süßen Akkord verbindet. Und auch in der Art, wie die Farben empfunden und zusammengestimmt und wie sie aufgetragen sind, wird der Blick, der schärfer zusieht, vieles entdecken, was den Alten fremd war. Kurz und gut: niemals hielte ein wirklicher Kenner ein Bild von Baierl auch nur einen Augenblick lang für ein Quattrocentobild, sondern er spräche es mit Bestimmtheit sofort als ein Werk der Gegenwart an. Das aber ist das Entscheidende.

Es mag noch erwähnt sein, daß Baierl 1881 in München geboren und an der Münchener Akademie Schüler von Feuerstein, Marr, Habermann und Stuck gewesen ist. Weder seine Eltern, die von ganz einfachem Stande waren, noch deren Vorfahren, soweit Baierl von ihnen weiß, hatten künstlerische Interessen und konnten ihm also auch keine von irgendwelcher Art vererben. Aber wir wissen ja, wann die eigentlichen Ahnen Baierls gelebt haben und wo in Wahrheit seine Heimat ist. Und für einen Künstler solcher Art ist es gleichgültig, in welcher Umwelt oder zu welchem Zeitpunkt er geboren wird. Er kann nie etwas anderes werden als das, wozu er bestimmt ist.

Richard Braungart



THEODOR BAIERL — BRAUTLIED

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MATTEO DE'PASTI — ISOTTA ATTI VON RIMINI

DIE MEDAILLE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

Als Lichtwark vor 30 Jahren die Wiederentdeckung der Medaille für Deutschland vorbereitete, brachte er aus Paris Beispiele einer hochentwickelten Prägekunst mit, deren feine, bildhafte, durchlichtete Reverse einen Höhepunkt der Technik und des zarten Geschmacks darstellten. Nicht nur die Schau- und Gedenkmünze, auch das Alltagsgeld war an der Seine neu geprägt worden, Roty hatte für den Staat die säende „France" geschnitten, und man glaubte, in dem französischen Vorbild Muster auch für den deutschen Geschmack zu gewinnen. Nun, in der Tat ist die Medaille auch in Deutschland wieder auferstanden und die Denkmünze in Bronze, die Ehrenplakette, das Rund der Personal-Medaille steht heute bei uns in hoher Blüte. Einer der wichtigsten Mitarbeiter auf diesem Gebiete, Georg Römer in München, ist leider im vorigen Jahre ganz unerwartet aus seiner so eigenartigen und stilklaren Arbeit durch den Tod fortgerissen worden. Sein Ideal war nicht die gegossene, sondern die in den Stempel geschnittene Medaille. Bei meinem letzten Besuch sagte er mir noch: „Fort mit dem französischen Geflüster; wenn gegossen, dann bleiben uns die italienischen Renaissance-Medaillen die unerreichten Vorbilder."

Wie hätte sich Römer gefreut, wenn er den stattlichen Band über die italienische Renaissance-Medaille, den der Direktor des Münchner Münzkabinetts, Georg Habich, soeben bei der Deutschen Verlagsanstalt in

ANTONIO PISANO — KAISER JOHANNES VIII. PALAEOLOGOS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BARTOL. SPERANDIO

BARTOLOMEO DELLA ROVERE (VORDER- UND RÜCKSEITE)

DANESE CATTANEO

FRANCESCO COMMENDONE
(RÜCKSEITE)

ANTONIO PISANO

INIGO D'AVALOS (VORDER- UND RÜCKSEITE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTONIO PISANO

KÖNIG ALFONSO I. VON NEAPEL
(VORDER- UND RÜCKSEITE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MATTEO DE' PASTI LEO BATTISTA ALBERTI (VORDER- UND RÜCKSEITE)

Stuttgart erscheinen läßt, hätte in Händen halten dürfen! Hier werden uns auf 100 prächtigen Tafeln die stolzen Serien einer etwa 100 Jahre umfassenden Produktion, zwischen 1440 und 1550, in Originalgröße nach Aufnahmen vom Original, nicht vom Gips, vorgeführt; dazu hat Habich einen Text geschrieben, der das Wachstum, die Entwicklung, Ausbreitung, Glanz und Verfall dieser „monumentalen Visitenkarte" in kluger, alle Probleme berücksichtigender Weise aufzeigt; auf tiefer Vertrautheit mit der Kultur und Geschichte der Renaissance ruhend, bringt er die Fülle des biographischen wie allegorisch-dichterischen Stoffes auch dem Unvorbereiteten nahe. Die Liebe zu diesen feinen, aber festen Bronzetondi kann nicht erworben werden ohne herzliche Versenkung in eine Vergangenheit, die nicht die unsrige und die nicht Gegenwart ist. Mit dem bloßen „Geschmack", den man vielleicht hat, kommt man wieder einmal nicht aus. Deshalb entstand ein Buch zum Lesen und Studium, nicht zum Blättern. Aber die Kunst ist auch nicht für die Genüßlinge da, sondern für die Besinnlichen, die Sammlung und Vertiefung suchen. Friedrich Naumann hat das schöne Wort geprägt: „Kunst ist, was die Seele beruhigt".

Natürlich ist die italienische Medaille des 15. Jahrhunderts uns Heutigen nicht ein Vorbild, dem wir ohne weiteres folgen könnten oder sollten; aber sie offenbart ewige Gesetze und behütet uns vor dem Irrweg der französischen Kunst. Zunächst ist ihre Monumentalität imponierend, die ruhige Klarheit des Vorderbildes, meist ein Porträt im Profil mit kluger, klarer und hoher Rahmung durch die Schrift. Das Verhältnis vom Grund zum Bild ist ebenso wichtig wie das letztere selbst. Der Italiener liebt nun einmal die Fläche und die Natur bestärkt ihn darin — denn jeder Frauenleib ist vor allem Fläche; so gibt er gern viel ruhigen Grund, aus dem sich dann das nicht zu große Porträt wie verwundert aus der Tiefe heraushebt. Wir Heutigen geben den Kopf oft zu groß, so daß auch eine Umschrift in Antiqua-Majuskel nicht genug Grenze gibt. Die Dimensionen der alten Medaille sind bescheiden; das Monumentale liegt nicht in der Größe des Ausmaßes. Wenn man einem Freund ein Geschenk macht, spricht man ja auch nicht laut. Jede Deklamation ist vermieden, der Dargestellte muß sehr schlicht erscheinen, sonst wirkt sein Kopf pathetisch und das paßt dann für eine Feststunde, aber nicht für die Dauer. Vor mir liegt auf dem Schreibtisch die Medaille auf Leon Battista Alberti, die Matteo de' Pasti gegossen hat. Seit zwanzig Jahren sieht mich dieses kluge, ruhige, feste Gesicht wohl täglich einmal an, immer wieder mit demselben stillen und gütigen Auge. Wie könnte er das, wenn er laut redete! Und nun die Rückseiten: da

NICCOLO FIORENTINO COSTANZA RUCCELAI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTONIO PISANO SIGISMONDO MALATESTA

wird der Bildner zum Dichter, symbolhafte Schlagkraft im Stenogramm soll ein ganzes Lebensbekenntnis ablegen. Jene Zeit hatte ja viel mehr sichtbare Formeln und Symbole als wir, dazu Wappen, Wahlsprüche und Sentenzen knappster Form. Die Devise Lorenzo Medicis lautete einfach: „semper“; an der Uhr in Pistoja hieß die Unterschrift: „ultima latet“, d. h. die letzte Stunde weiß keiner. Albertis Revers zeigt ein geflügeltes Auge und die

ANTONIO PISANO SIGISMONDO MALATESTA (RÜCKSEITE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTONIO PISANO ▫ LIONELLO D'ESTE

G. ROMANO
ISABELLA D'ESTE

G. ROMANO ▫ ISABELLA
D'ESTE (RÜCKSEITE)

GIANCRISTOFORO ROMANO LUCREZIA BORGIA (RÜCKSEITE)

NICCOLO FIORENTINO ▫ LORENZO DE MEDICI

NICCOLO FIORENTINO ▫ LUDOVICA TORNABUONI

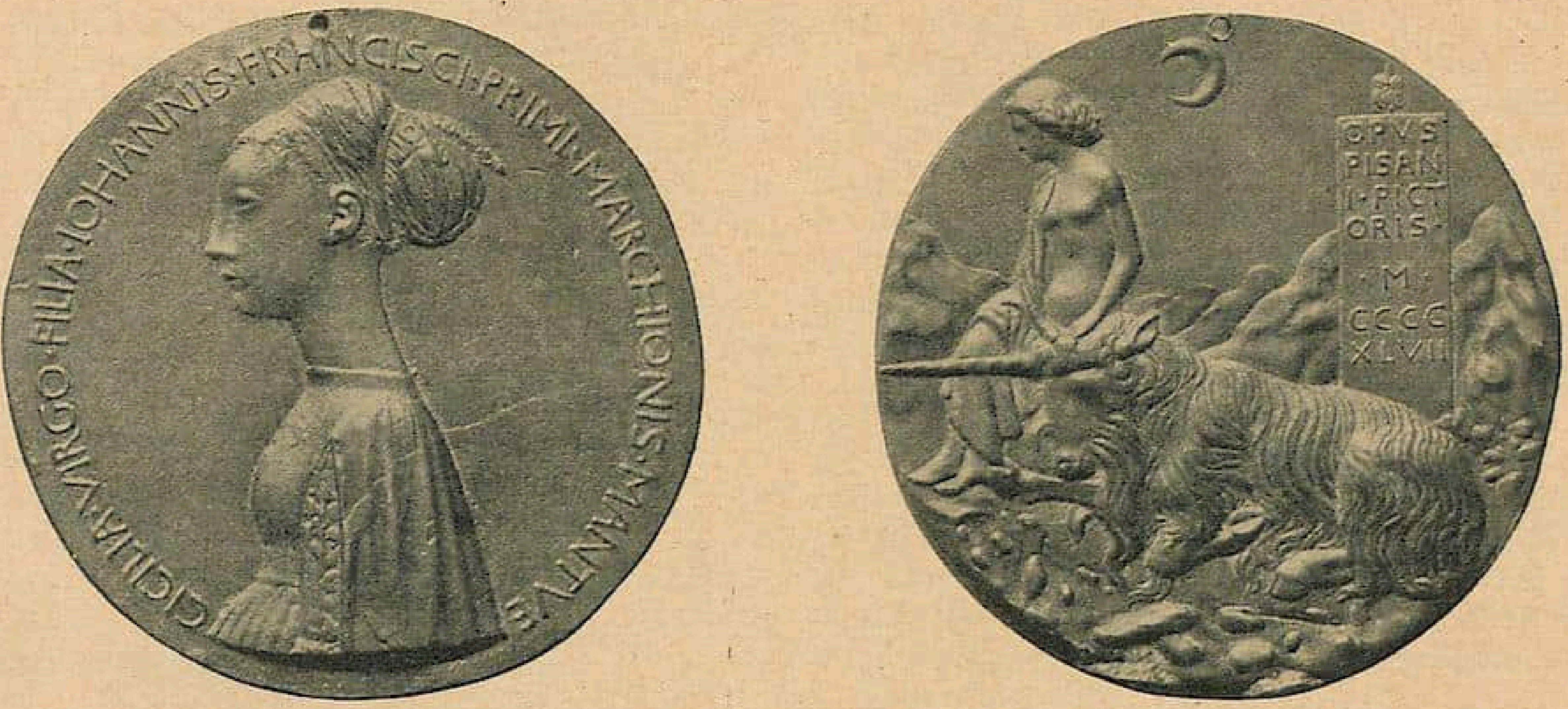
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BART. SPERANDIO ▫ FEDERIGO DA MONTEFELTRE

Devise: „quid tum?“ Jeder Mensch sollte gezwungen sein, seine Arbeit in eine Prägnanz zusammenzufassen. Ich wähle mir das Wort Brunetto Latinis an seinen größeren Schüler Dante, den er lehrte: „come l'uom s'eterna“, wie der Mensch sich ewigt. Eine Fülle von Lebensweisheit entnimmt man den italienischen Medaillen; und oft genug korrigieren sie irrige Vorstellungen. Über Lucrezia Borgia laufen schlimme Gerüchte um. Wie stimmt dazu, wenn ihre Medaille Amor an einen Lorbeerbaum gefesselt zeigt, am Fuß des Baumes Schrifttafel, Geige, Notenblatt und Bogen zierlich zusammengebunden? Amor trägt eine Binde um die Augen, sein Köcher ist zerbrochen und die Sehne des Bogens zerrissen. Der Gedanke also: die Musen sind mächtiger geworden als Amor. Der Künstler ist Giancristoforo Romano, der die Fürstin am Hof von Ferrara traf, in fraulicher Reife, aber noch im Glanz ihres berühmten goldenen Haares. In Ferrara ist wohl die eigentliche Heimat der Medaille zu sehen. Hier hat der erste und größte Medailleur, Antonio Pisano, 1438, beim morgenländischen Konzil den byzantinischen Kaiser Johann VIII. Paläologos als ersten in der Medaille porträtiert, dann auch bald darauf seinen Patron, den Fürsten Niccolò d'Este, der nicht

LEONE LEONI MARTIN DE HANNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VIKTOR PISANO — CECILE DE GONZAGA (VORDER- UND RÜCKSEITE)

nur dadurch berühmt war, daß er 800 Frauen bezwang. Die ganzen dynastischen Häuser der Condottiere-Herrschaften in der Poebene und Romagna, die Gonzaga in Mantua, die Malatesta in Rimini, die Aragon in Neapel, die Feltre in Urbino, die Sforza in Mailand und Pesaro, dann die Großkaufleute in Florenz, die Päpste, die Dogen, sie alle marschieren in stolzer Reihe auf, nicht nur im Familienhaupt, sondern auch in den Söhnen und Töchtern. Wer kann Pisanos Medaille auf Cecilia Gonzaga je vergessen, wo die dem Kloster geweihte Jungfrau nackt auf dem Berge im Mondschein sitzt, das große Einhorn im Schoß, den Blick sehnsüchtig zu den väterlichen Bergen sendend, wo vielleicht der Jugendgeliebte wohnt? Der dunkle Tag der Pazzi-Verschwörung fehlt ebensowenig wie der helle Hochzeitsmorgen Lionello d'Estes, wo dies Löwlein von Amor das Singen lernt.

Seltsam, daß die Stadt, in der wir doch die Urzelle der modernen Kultur zu erblicken gewohnt sind, Florenz, auf dem Gebiet der Medaille einen nur bescheidenen Platz einnimmt. Natürlich ist sie da und nicht spärlich; aber die Leistungen Pisanellos und Matteos de' Pasti werden nicht erreicht. Rom, das doch die Papstreihe und Kardinalsserien fordern müßte, tritt spät in den Wettstreit und dann sind es meist auswärtige Künstler, namentlich solche unter Mantegnas Einfluß. Bald greift dann die Medaille auch über die Grenzen Italiens herüber und bewährt sich in Südfrankreich, sie wandert über die Alpen nach Deutschland und fährt zu Schiff bis nach Konstantinopel. Venedig

TALPA — GIULIA ASTALLA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

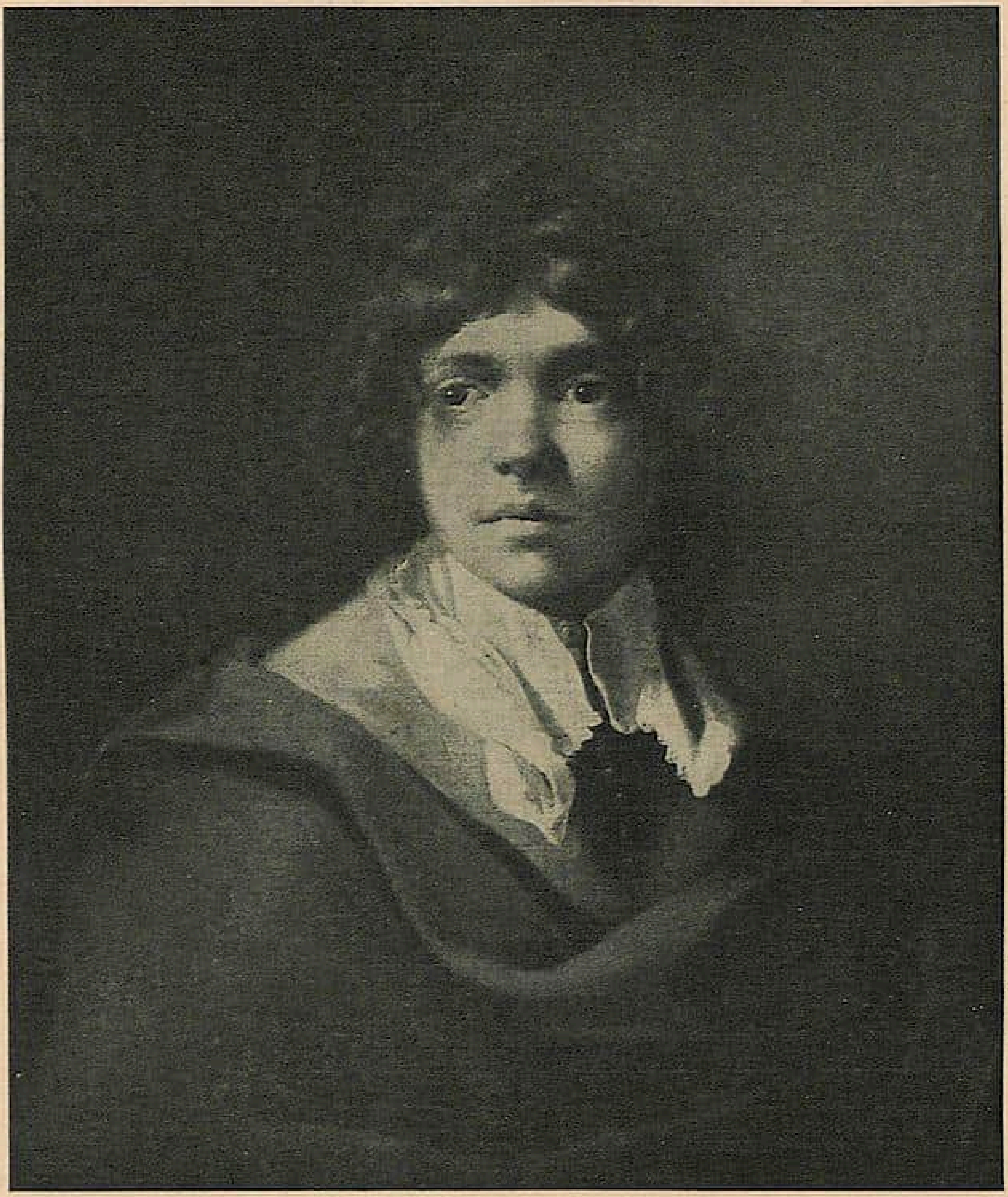
spielt auch hier wie in seiner ganzen Kunst eine besondere Rolle, man merkt die Herrschaft des Griechengeistes, wenn man auch von antiken Vorbildern kaum sprechen kann. Gewundert hat es mich immer, daß die herrlichen sizilianischen Münzen nirgends nachgebildet worden sind. Wie hoch die Renaissance antike Münzen und Gemmen schon ehrte, beweisen doch schon allein die Grottesken in Raffaels Loggien im Vatikan.

Doch genug der Historie; unsere Zeitschrift dient der Kunst von heute und denselben Dienst kann auch die italienische Medaille leisten. Ich würde mich freuen, wenn viele unserer Künstler Habichs Buch nicht nur betrachteten, sondern auch läsen. Überall treibt die Kunst einem Höhepunkt zu und wir müssen in den Jahrhunderten suchen, wo die Zimelien liegen. Die italienische Medaille ist solch eine absolut reife Leistung, eigenartig und klar, sofort fertig in ihrem Charakter, ohne stammelnde Vorstufen, überzeugend in der Biographie und Symbolkraft, unzerstörbar und ohne falsche französische Zärtlichkeit. Von wie vielen Kunstwerken kann man das sagen? Gegenüber der Graphik, der Lieblingstechnik von heute, besitzt sie den Wert des Unikums, wenn auch mehrere Exemplare aus derselben Form gegossen werden. Zu allem kommt schließlich noch das Geschenk der edlen goldenschimmernden Patina, in die die Jahrhunderte ihre Lieblinge hüllen, damit auch dem späteren Enkel noch der Glanz alter Mystik entgegenschimmere.

Paul Schubring

CONSTANZO SULTAN MOHAMMED II.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN VERMEER VAN DELFT — BILDNIS

EIN UNBEKANNTES FRÜHWERK DES DELFTER VERMEER

Im vergangenen Jahre tauchte im Pariser Kunsthandel das Brustbild eines jungen Mannes auf, das wir hier abbilden. Es wurde zunächst in keiner Weise in seinem Wert erkannt, bis ein Händler seine Ansicht, daß dieses Bild nichts mehr und nichts weniger als ein Frühwerk von Jan Vermeer van Delft sei, durch berufene Kenner bestätigt fand. Damit war das Gemälde sehr schnell — europäischen Käufern entzogen; schon ist es in Amerika, und uns bleibt nur noch der Genußersatz in Gestalt einer Photographie.

Das Porträt offenbart bereits die für Vermeer charakteristische Großartigkeit im Kleinen, die zwingende Selbstverständlichkeit und Schlichtheit des Bildbaues, und wie alle seine Werke prägt es sich dem Beschauer rasch und unvergeßlich ein. Noch zeigt sich hier nicht die Harmonie von Blau und Gelb, die man bei einer Vermeerschen Malerei erwartet; aber das Kolorit ist kühl, ein gebrochenes Rot, ein mit bläulichem Grau durchsetztes Weiß bestimmen den farbigen Gesamtcharakter, der im letzten durchaus dem uns geläufigen Stil des Künstlers entspricht. Die schon laut gewordene Ansicht, es könne sich hier um ein jugendliches Selbstbildnis des Malers handeln, muß natürlich als viel zu wenig begründet zunächst in das Reich der Phantasie verwiesen werden.

August L. Mayer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE NEUEN MONUMENTALBILDER THORN-PRIKKERS IM KREFELDER KAISER-WILHELM-MUSEUM

Thorn-Prikker, der Meister der Glasfenster der Neußer Dreikönigenkirche, entwickelt sich immer mehr zu unserem größten Monumentalmaler. Nach seiner Berufung an die Düsseldorfer Akademie lag es nahe, dem Künstler zum ersten Male große Wandflächen zur Verfügung zu stellen. Die Stadt Krefeld, wohin der Künstler schon vor achtzehn Jahren aus Holland zu einem Lehramt an die Kunstgewerbeschule berufen wurde, gab ihm vor kurzem den Auftrag, vier große Wände eines Saales im Kaiser-Wilhelm-Museum mit Darstellungen der Lebensalter des Menschen auszumalen, um damit gleichzeitig ihre Dankesschuld für die überaus wirksame Lehrtätigkeit Thorn-Prikkers abzustatten. Das Museum besitzt nunmehr in den Wandmalereien seines Marmorsaales Werke, die der Künstler in der Reifezeit seines Lebens bis in alle Einzelheiten selbst ausführte.

Die Zeichnung erfolgte mit Kohle unmittelbar auf die Wand, ohne Kartons und Vorzeichnungen. Nur in photographischen Aufnahmen erhalten, zeigen sie im einzelnen große Feinheiten von unmittelbar intuitiver Wirkung, die später verloren gingen. Aber es mußte das Bestreben des Künstlers sein, dem Ganzen zuliebe jede noch so gelungene Einzelheit zu größter Klarheit der Farbe in der Strenge des Liniaments zu steigern. Für die Bemalung wurden Erdfarben mit Kaseïnbindung verwandt.

Ursprünglich sollte in den vier Feldern des Marmorsaales die „Lebensalter des Menschen" vor dem Hintergrunde der einzelnen Jahreszeiten zur Darstellung kommen. Dieses Thema wurde vom Künstler nicht buchstäblich innegehalten. Jugend-, Jünglings- und Mannesalter kamen zur Darstellung. Ein eigentliches Greisenalter jedoch will der Künstler nicht anerkennen. Das Alter ist für ihn die Stufe neuer Jugend, der Übergang zu einem anderen geistigen Leben, zu einem Fortleben nach dem Tode, eine Wandlung zu höheren Wandlungen. Der Zyklus wird daher besser das „Leben" genannt. Ein Werden und Vergehen, ein Emporblühen und Welken in den beiden großen Türfeldern. Hier baut sich hinter der Jugend, am Quell des Lebens, ein Felsenplateau mit stark emporstrebendem Liniament auf, umrahmt von der älteren Generation, den Eltern, Lehrern und Weisen, die die Ankunft des neuen Menschen begrüßen, über seine Zukunft nachdenken und disputieren. Auf der anderen Seite „Welken und Vergehen", angedeutet durch Friedhofmauern und Gräber, Gestalten von Auferstandenen, deren Körperlichkeit noch mit der Erde verbunden ist, jedoch in der geistigen Struktur, der Askese des Körperlichen, in eine andere Welt hineinragt. Kämpfende Eulen, Symbole der Weisheit, deuten den Kampf über die große Schicksalsfrage „Jenseits des Grabes" an. Zwischen Friedhofmauern ragen Tannen auf, schwarz, grau und morsch, von Sturm und Wetter zerzaust, mit spärlichem Grün, eine Verschmelzung von Leben und Tod.

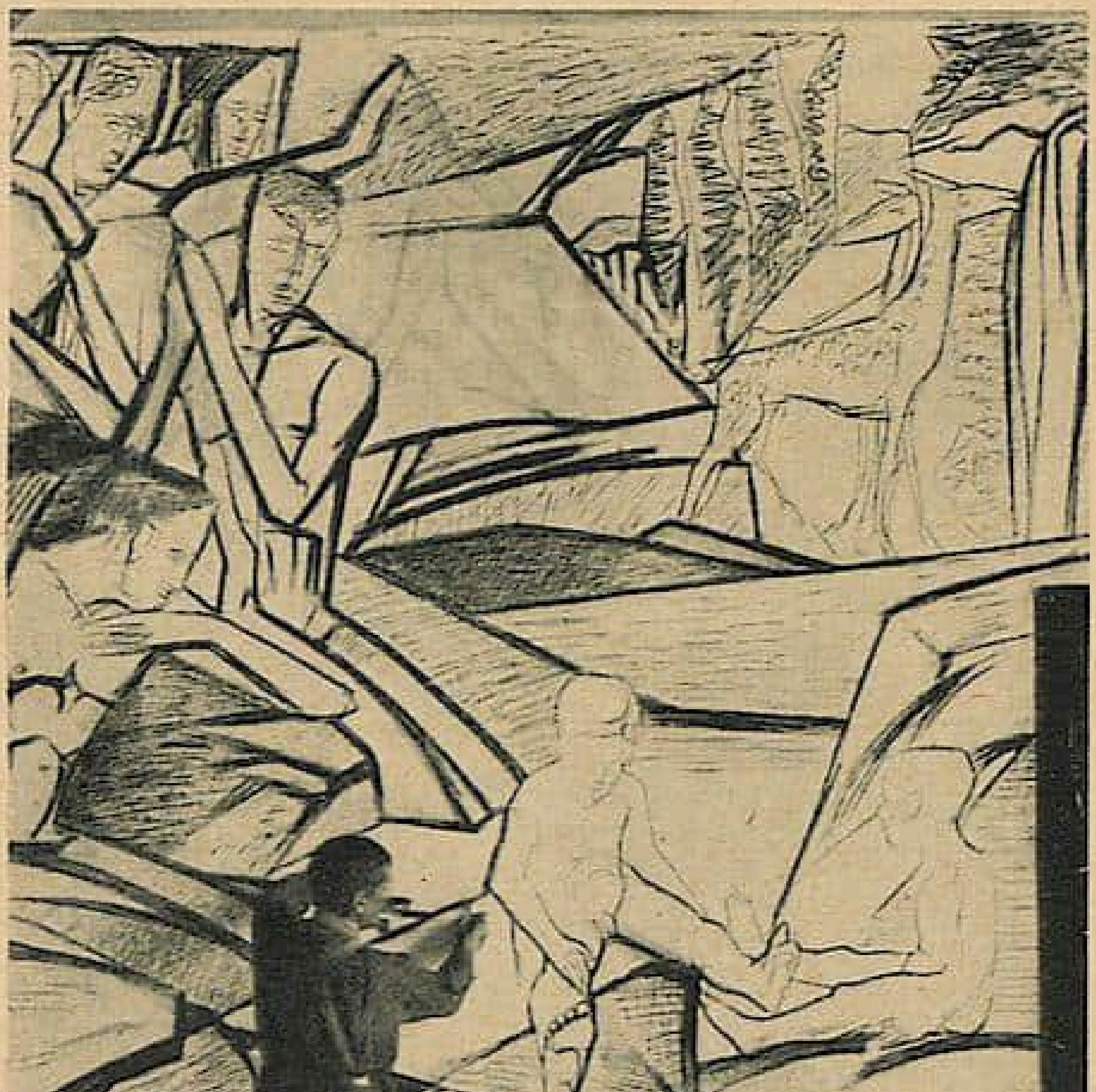
Dahinter steigt die Welt des Ewigen visionär in seltsamem Lichte hell und dunkel auf. Während diese beiden Felder eine starke Mystik atmen, sind die beiden anderen Felder zwischen den Marmorsäulen dem blühenden Leben gewidmet. Jüngling und Jungfrau in farbiger Blütenlandschaft des Frühlings. Das Leben ein Spiel. Der Jüngling mit dem Ball zwischen springenden Hunden, ein Bild frohbewegten Lebens. Im zweiten Felde Sommer und Herbst in der Reife des Lebens, ein Menschenpaar in fruchtbarer Landschaft. Die Landschaft ist auf beiden Bildern voller Symbolik. Der Blütenbaum, der mit vielen Wurzeln Halt sucht in der mütterlichen Erde, gleicht dem Jüngling, während auf der anderen Seite Apfelbaum und Erntefeld mit der Darstellung wieder in Verbindung stehen. So ragen die Werke in eine überpersönliche allgemein menschliche Sphäre hinein. Wie eine Vision tauchen die Gestalten aus dem Strom der Menschheit auf ohne individuelle Charakterisierung, schemenhaft in durchaus geistiger Prägung, umflutet von hellem Lichte, kristallklar wie die Luft der Berge. Von eindrucksvoller Gewalt ist der einheitliche Zug des Ganzen, ein Werden und Emporwachsen, dann eine ebenmäßige Geschlossenheit in der lebendigen Existenz und harmonischen Durchbildung schöner Körper, schließlich ein Welken und Zusammenbrechen.

Wichtig für die Zusammenfassung der einzelnen Felder innerhalb des Raumes ist die Aufteilung der Wände durch ein lineares System, dessen Maße sich aus dem Gesamtraum an den Wänden ergaben. Je zwei Wände wurden bis zur Mitte des Saales zusammengefaßt und die einzelnen Felder durch die Zwei- und Dreiteilung in einem Liniennetz aufgeteilt. So entstanden Schnittpunkte, die für die Hauptblickpunkte der einzelnen Bilder wichtig sind und in jedem Einzelbilde besonders hervorgehoben

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wurden. In gleicher Weise wurden die einzelnen Raumsphären in Form und Farbe betont und erhalten. So schließen sich die einzelnen Bilder dem Raume aufs engste an, sie sind ihm gleichsam angepaßt und die Bedenken, die überhaupt gegen die Ausmalung eines antikischen Saales erhoben wurden, scheinen damit zu großem Teile wegzufallen. Die Bilder entstanden gleichsam aus der Stereometrie des Raumes und seiner Wände. Nach Thorn-Prikker ist die Wand ein lebendiges Wesen, in der Begrenzung des Raumes aktive Kräfte bergend, die stützen und tragen. Diese in der Wand latenten Kräfte soll die Malerei im Gegensatz zu der sonst auf die Wand übertragenen Tafelmalerei sichtbar machen. Während der Künstler in seinen älteren Kartons die Gestalten vor einen gleichgültigen Hintergrund setzt, bindet er jetzt Hintergrund und Gestalten zu gleichmäßig betonter Gegenwirkung, zu streng geschlossener harmonischer Einheit. Aus dieser geistigen Struktur ergab sich ganz von selbst, daß alle naturalistischen Momente ausgeschaltet wurden zugunsten eines streng architektonischen Stiles. Der Künstler kam hier durch das Einfügen breiter dunkler Streifen zu einem neuen Monumentalstil, der sich den wuchtigen Formen des Saales, dem schwarzen Marmorfries der Türen und des Sockels, dem Weiß des Marmors vorzüglich anpaßt. Der Künstler selbst will, daß seine Malerei hart wie Stein ist, gleichzeitig klar, festumrissen in der Kontur ohne jede Konzession an die Phantasie des Beschauers. Ohne es zu wollen, hat er in diesen Werken die farbenfreudige rheinische Art zusammengefaßt in strenger nordischer Prägung. Damit gewinnen diese Werke über die engere Heimat hinweg eine größere Bedeutung für das große deutsche Vaterland und für die Welt. Heute stehen wir diesen Werken zeitlich zu nahe. Noch haben sie die Feuerprobe der Jahrhunderte nicht überstanden, aber sie sind ein Ausdruck unserer Zeit, entstanden in den Tagen chaotischer Wirrnis und unser Wunsch ist, daß sie in eine andere ewige Sphäre für die Späteren erhoben werden zum Heile deutscher Kultur und deutschen Wesens.

Dr. Max Creutz



J. THORN-PRIKKER ▫ MONUMENTALBILDER IM CREFELDER MUSEUM: VORZEICHNUNG ZUR „JUGEND“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. THORN-PRIKKER MONUMENTALBILDER IM CREFELDER MUSEUM: JÜNGLINGSALTER

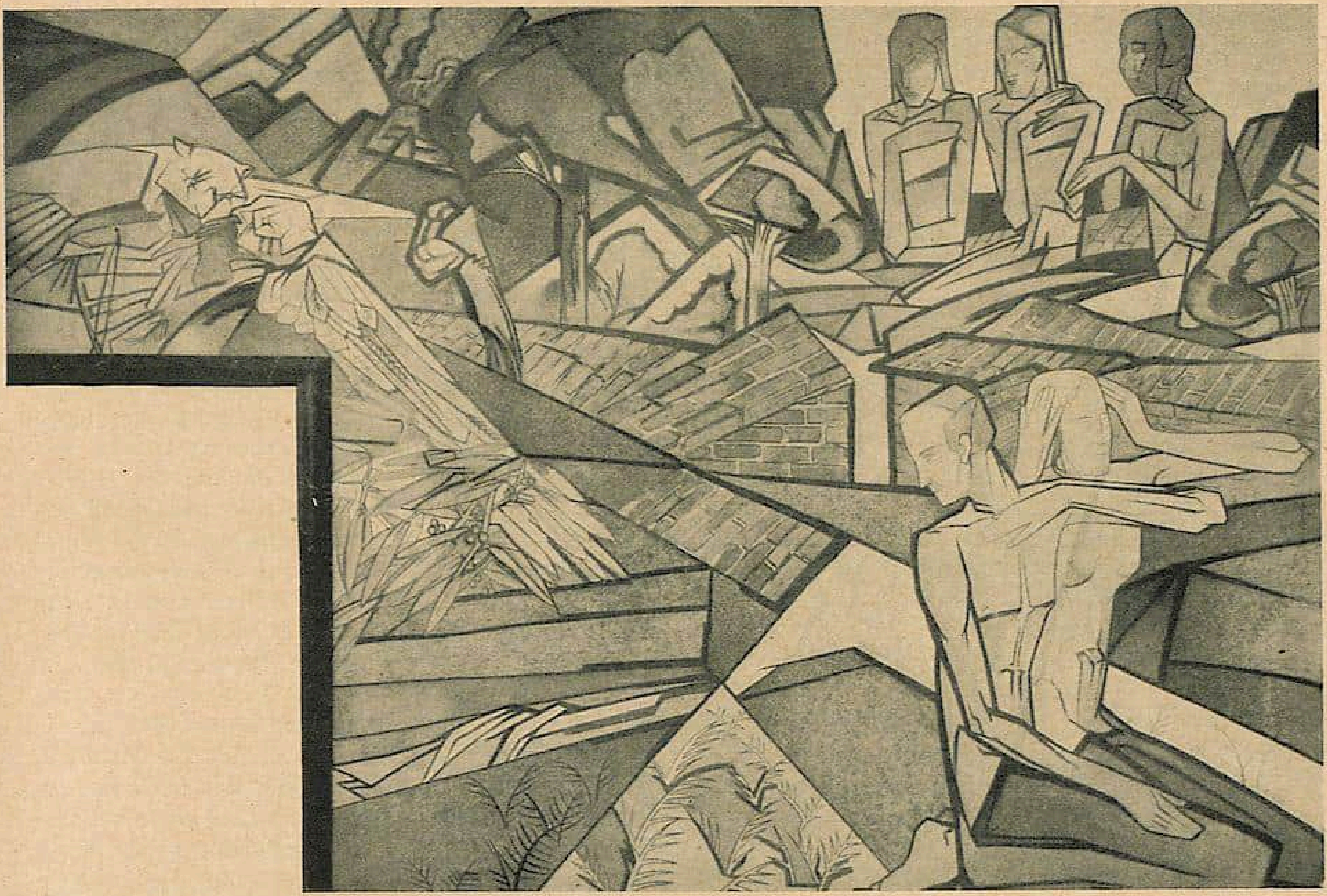
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. THORN-PRIKKER MONUMENTALBILDER IM CREFELDER MUSEUM; MANNESALTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. THORN-PRIKKER MONUMENTALBILDER IM CREFELDER MUSEUM: JUGEND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. THORN-PRIKKER

MONUMENTALBILDER IM CREFELDER MUSEUM
WELKEN UND AUFERSTEHUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NEUES VON UND ÜBER COROT

Während heute so manche bestrebt sind, Literatur zu malen, hielt man es in früheren Zeiten ein wenig anders: wenn ein Maler schriftstellerisch begabt war, so mochte er vielleicht ein wenig differenzierter, nuancierter malen als die minder literarisch gestimmten Kunstgenossen — aber er blieb ein ganz gewöhnlicher Maler, malte Figuren, Landschaften und dergleichen mehr; Literatur malte er nicht, sondern .... er schrieb sie höchstens nebenher. Beweis unser Feuerbach mit seinen wundervollen Briefen, Beweis auch die großen französischen Impressionisten, aus deren Korrespondenz neuerdings wieder einiges an die Öffentlichkeit gekommen ist. Dabei verweilt ein jeder bei seinem besonderen „Fach" mit sichtlicher Liebe: während der Meister des „Angelus", J. F. Millet, mit außerordentlicher Kraft das ihm vertraute und teure Bild des arbeitenden Bauern auch in Worte zu fassen weiß, versucht der Verkünder zartester Landschaftsimpressionen, J. B. Corot, auch in seinen Briefen die Feinheiten der Naturstimmungen mit tief beseeltem Wort zu schildern. Hier einige Proben aus diesen Corot-Briefen:

„Früh steht man auf, um drei Uhr morgens, vor Sonnenaufgang; läßt sich nieder am Fuße eines Baumes. Erst sieht man nicht viel. Die Natur gleicht einer blassen Leinwand, von der sich kaum die Profile etlicher Gestaltungen abheben: alles ist in Balsamdüfte getaucht, alles schauert vom neuerfrischten Hauch der Morgendämmerung. Pang — da erhellt sich mit einemmal der Horizont .... Noch hat die Sonne nicht den Schleier zerrissen, hinter dem sich die Wiese, das Tal, die Hügel am Horizont verstecken .... Noch kriechen die Dünste der Nacht gleich Silberflocken über die starrgrünen Gräser .... Pang, pang — ein erster Sonnenstrahl, ein zweiter Sonnenstrahl! Die kleinen Blumen scheinen fröhlich zu erwachen. Eine jede hat ihren zitternden Tautropfen . . . die frierenden Blätter wehen im Morgenhauch. Im Laub singen unsichtbare Vögel. Es ist, als beteten die Blumen. Die schmetterlingsflügligen Liebesgötter tummeln sich über die Wiese hin und lassen die hohen Gräser auf- und abwogen. Man sieht nichts, alles ist innen drin. Die ganze Landschaft ist hinter dem durchscheinenden Gazeschleier des Nebels — der nun freilich emporsteigt, immer höher steigt unter dem Anhauch der Sonne und, indem er sich höher hebt, den silberdurchwirkten Fluß sehen läßt, die Wiesen, die Bäume, das Häuschen, die fliehende Ferne. Und endlich unterscheidet man deutlich alles, was man zuerst bloß erriet . ."

Nach der Morgenstimmung noch eine Abendstimmung:

„Die Natur schlummert ein. Aber die frische Abendluft seufzt im Laub. Der Tau beperlt den Samt des Rasens. Die Nymphen fliehen, verstecken sich und möchten doch gesehen werden. Ping — da bohrt ein Stern des Himmels sein Köpfchen in den See. Lieblicher Stern, dessen Funkeln das Wogen des Wassers noch verstärkt, du guckst mich an, lächelst augenzwinkernd! . . . Ping — da zeigt sich schon ein zweiter Stern im Wasser — ein zweites Auge öffnet sich. Seid willkommen, ihr reinen, lieblichen Sterne! . . . Und — ping, ping, ping! — nun sind's drei, sechs, zwanzig Sterne — alle Sterne des Himmels haben sich ein Stelldichein gegeben in diesem glücklichen Weiher. Immer noch dunkler wird alles — der Weiher allein glänzt immer heller auf. Ein Gewimmel von Sternen! Die Illusion vollzieht sich. Da die Sonne schlafen gegangen, geht die innere Sonne der Seele, die Sonne der Kunst auf . . . Schön — und mein Bild ist fertig!"

Übrigens werden durch einen Schweizer Kunstgelehrten, der ein Fortwirken des Corotschen Einflusses auf das Kunstleben der Schweiz zu erweisen bemüht ist (dieser Einfluß wirkt seiner Versicherung nach durch Vermittlung des Barthélémy Menn bis auf dessen Schüler, den jungen Hodler hin), neuerdings auch private mündliche Äußerungen des liebenswerten Meisters bekannt. Das heute vielfach als kitschig verschriene Rosa war seine Lieblingsfarbe. (Er hat auch in der Tat aus Rosa und Silber wundervolle Farbenharmonien erzielt.) Seine Lieblingskünstler waren Shakespeare, Lionardo und Gluck. Sein Lieblingsheld — was wohl in zufälligen Besonderheiten seiner Entwicklung begründet gewesen sein muß — der heilige Vinzenz von Paul. Nicht leiden konnte er den Äneas des Vergil — was ihm mancher nachfühlen können wird. Alle diese Äußerungen tat Corot authentischermaßen bei einem der zu allen Zeiten beliebten Frag- und Antwortspiele: sie vervollständigen aufs reizvollste das Bild seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit.

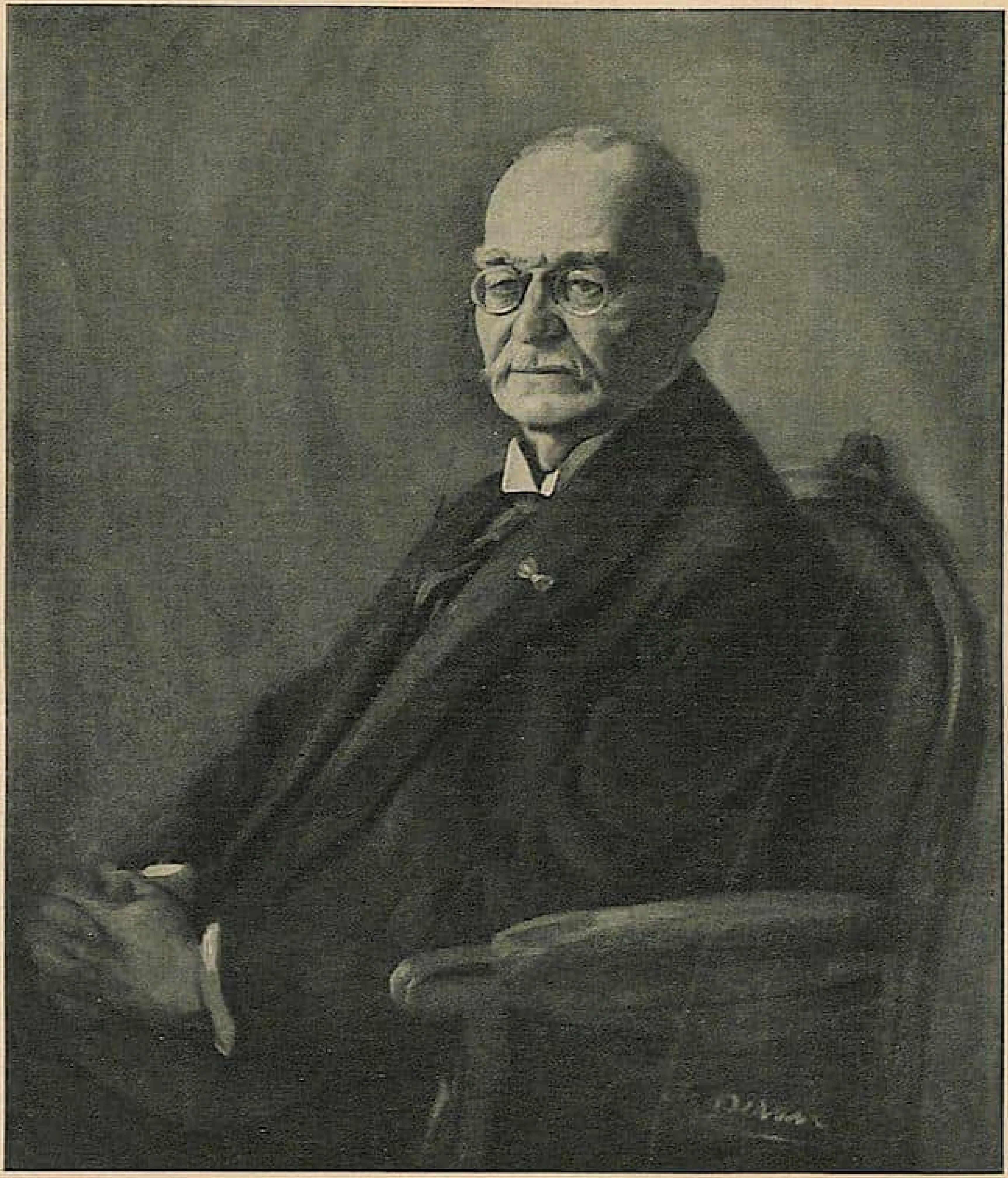
F. Arens

BERICHTIGUNG

In dem Aufsatz „Malerei und Zeichnung der Griechen" im Januarheft ist infolge nachträglicher Abänderung des Bilderbestandes des Aufsatzes eine Titelverwechslung auf Seite 113 passiert. Der Leser wird sich schon gewundert haben, daß nach diesem Bilde Paris und Helena Kinder bekommen haben, von denen Homer nichts weiß und über deren Erziehung sie sich anscheinend sorgenvoll aus der Entfernung unterhalten. Das Bild stellt, wie unsere Leser wohl schon vermutet haben werden, die Medea vor dem Kindermord, im Hintergrund der Pädagog, dar.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HAMBURGER KUNSTBRIEF



BRUNO BERAN — BILDNIS

Ausstellung in Brakls Kunsthaus, München

Bildende Kunst pflegt man in Hamburg einigermaßen wie das solide Geschäft: vorsichtig und zurückhaltend, aber doch nicht rückständig und ohne gelegentliches Wagnis. Das gutwillige, nicht eben vorgeschrittene breite Publikum bedarf der Schonung, die, wenn sie absichtsvoll erzieherisch, sozusagen mit propädeutischem Geschick gehandhabt wird, des Erfolges sicher sein darf. Die Kunsthalle und die neubegründete Gesellschaft ihrer Freunde hat gute Absichten und ein verläßliches Arbeitsprogramm, das sich vorläufig mehr in sicheren Breiten als nach sucherischen Tiefen zu entwickelt. Mit zwei Porträten von Munch, deren zündend-farbige Intensität eines leuchtenden Blau, verbunden mit einer außerordentlichen Stärke des Psychologischen, eine unverminderte Schöpferwucht des Künstlers bekunden, ist mancher Fehlschlag zeitgenössischer Erwerbungen der letzten Jahre korrigiert. — Durch Einfügung der Schenkung Amsinck mit vorzüglichen Beispielen der Landschaft von Fontainebleau und einigen ausgezeichneten Menzels, ließ sich eine teilweise Durchordnung der Galerie ermöglichen. Nimmt man die Leihgabe der Grönvoldsammlung hinzu, die eine treffliche Ergänzung der Hamburger des frühen 19. Jahrhunderts bedeutet, so mag die Kunsthalle heute vielleicht den besten Begriff von europäischer, nicht nur von deutscher Malerei seit 1800 zu geben. Es gibt sogar mancherlei, was man selbst in der Nationalgalerie nur ungern entbehren muß, vorzüglich unter den großen Franzosen der Sammlung Theodor Behrens — wenn man nur beruhigende Aufklärung über den scheinbar verdächtig begonnenen Abbau dieser Tribuna impressionistischer Kunst erhalten könnte. Einer der besten Cézannes und Van Goghs „Irrenhausgarten“ sind seit einiger Zeit verschwunden und scheinen nicht mehr zurückfinden zu sollen.

Die inoffizielle, private Kunstpflege reicht von den Hamburger Nachimpressionisten bis zu Otto Dix, mit dem man gleichzeitig Karl Hofer und Emil Nolde sehen kann, der für die Hamburger durch Sauerlandt sanktioniert wurde. Einheimische Künstler im arrivierten Alter führt die mit viel Optimismus und erfreulichem Unternehmungsgeist neubegründete und mit einem echt kunstpolitischen Idealismus geleitete Galerie Hofmann an den Kolonnaden. Der Besitzer empfängt selbst als Hausherr und versteht auch widerstrebenden Gästen jene Achtung vor dem Kunstwerk abzunötigen, aus der bei nicht ganz Verstockten einmal Liebe werden kann. Von der idyllischen Landschaftskunst Fritz Friedrichs und Ahlers-Hestermanns bis zur Povorina-Hestermann und Alma Del Banco entfaltet sich eine gepflegte Palette vom farbigen Reichtum bis zur sinnlichen Üppigkeit. Das historisch ebenso wichtige wie künstlerisch wertvolle Zwischenspiel zwischen dem landläufigen Im- und Expressionismus behauptet hier einen qualitativen Rang, wie er sonst nur von dem zu schnell vergessenen Götz von Seckendorff erreicht wurde. Fast hebt sich der Eindruck einer von starken Talenten getragenen einheitlichen Schule von hochkultiviertem, malerischem Geschmack und bildmäßigem Gestaltungsvermögen ab. Es gibt auch in Hamburg modernere, meinetwegen zeitgemäßere Künstler, die anläßlich ihrer zu erwartenden Frühjahrsausstellung nicht unbesprochen bleiben sollen. Hier aber ist eine wenn auch begrenzte Vollkommenheit erreicht, die man nicht geringer schätzen sollte als Kampf und Ringen der noch Strebenden.

Das graphische Kabinett Maulhardt in der Caffamacherreihe verspricht in Hamburg die füh-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

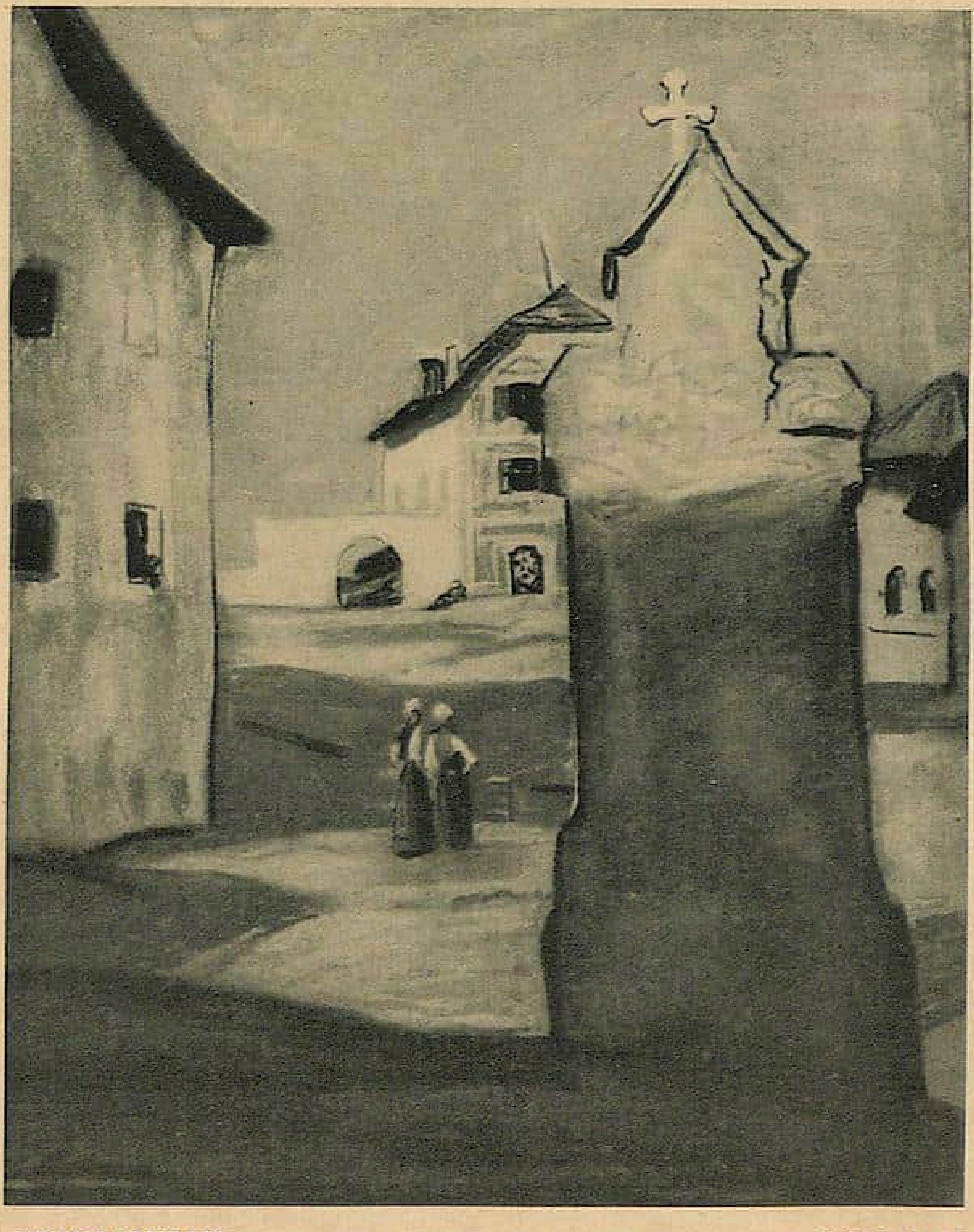
rende Galerie zu werden. Ihren Mut beweist sie mit einer Vorführung von Otto Dix. Den Künstler zu loben, indem man sagt, daß er seine augenblickliche Konjunktur sehr lange überdauern wird, scheint mir nicht mehr so notwendig, als dem unternehmenden Salon für diese rühmenswerte Vermittlung dankend Antrieb zu neuem Wagen zu geben, das mit der augenblicklichen Klee-Ausstellung für Hamburg immer noch verbunden ist.

Commeter, der als zielsicherer Impressionistenmakler einmal eine historische Rolle gespielt hat, scheint sich langsam auf seine Verpflichtungen zu besinnen. Er zeigt Emil Noldes Aquarelle, einige farbenstrotzende Wände voll, und findet es leider (vielleicht geschäftlich?) notwendig, sich mit der Kolonialwarenreklame des Tierjägers Kuhnert zu entschuldigen. Die Blätter Noldes scheinen mir unzweideutiger als manche Gemälde, die positive Schale seines noch immer unbestimmbaren künstlerischen Schwergewichts zu verstärken. Von seiner Graphik sieht man auch das Bekannteste stets mit neuer Teilnahme.

Das Kabinett Maria Kunde, mit Geschick, Bekenntnistreue und nicht zuletzt mit Opfermut geführt, bringt einiges vom Besten von Karl Hofers zeichnerischer Kunst. (Die Gemälde hat man hier vor zwei Jahren in den Künstlerwerkstätten zuletzt mit Felixmüller zusammen gesehen: Reife einer gefestigten Kulturschicht und einbrechender Aufstieg einer barbarisch begnadeten neuen.) Das trotz der neuen Mittel untrüglich Historische von Hofers Form und das ein ganz klein wenig Histrionische seines Ausdrucks scheint sich aus dem entwicklungsmäßig bestimmten Grundriß Rom—Paris doch noch zu einer, ganz der eigenen Bestimmung entsprechenden Reife des gebauten Bildes durchzuarbeiten. Hofer leidet immer noch unter dem typischen Humanistenschicksal deutsch-römischer Künstler, mehr Achtung und Bewunderung zu erzwingen als in innerer Kongruenz mit ihm dem Zeitenschicksal Deutung geben zu können.

Das Hamburger Kunstleben, das einigermaßen unter Ausschluß der Öffentlichkeit, leider auch mit wenigen dankenswerten Ausnahmen der Presse lebt, bedarf der teilnehmenden Ermunterung. Es gibt in dieser einseitig beleumundeten rechnerischen Kaufmannsstadt von über einer Million Menschen sicher auch das bessere Tausend, das der Irrationalität des Künstlerischen zugänglich ist, auch wo es nicht als musikalisches Gesellschaftsereignis auftritt. Erweckung und Ermunterung können hier manchem die Wege bahnen.

Heinrich Ehl



BRUNO BERAN — DORFBILD

Ausstellung in Brakls Kunsthaus, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HÖLZEL

ANBETUNG DER KÖNIGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEANDER ENGSTRÖM

Unter Jungschwedens Malerphalanx der letzten Jahre der Vorkriegszeit ist Leander Engström unbedingt der hervorragendste. Vor allem männlich, kräftig, originell, ist er eine Persönlichkeit, die um eine Kopflänge das Maß ihrer Umgebung überschreitet und ohne Zweifel internationale Anerkennung verdient. Da gibt es kein krankhaftes Kokettieren mit einem mehr oder weniger ausgesprochenen femininen Dandytum, das andere auszeichnet, kein inhalts- und charakterloses Nachpinseln oder sogar Travestieren von Pariser Modedirektiven, auch kein naivistisches Pendeln zwischen den grandiosen Visionen eines Irren wie Josephson und den ideoplastischen Leistungen der Kinderkunst. Per Leander Engström (geb. 1886) aus Norrland ist durch und durch ein urwüchsiges Kind seiner granitenen Scholle, mit der er völlig zusammenwächst, was selbst in etwas so Unnationalem, wie es das Formelle der modernen Malerei ist, zu Bilde kommt. Gesehen, gesucht, gelernt hat er bei Allen, das Produkt, der Inhalt jedoch verbleibt rein nordschwedisch, selbst wenn es vorübergehend in italienischen Motiven sich objektiviert: immer ist es dieselbe heitere, aber dennoch ernste, kräftige, bisweilen frivole farbenfreudige hochnordische Natur, die in seinen Werken glüht.

Engström hat uns als erster Lapplands klare Herrlichkeit erschlossen! Dazu haben ihn seine eingangs zusammengefaßten malerischen Eigenschaften wie prädistiniert. Das ist nicht mehr jenes pygmäenhafte Lappland, das wir aus den ungeschickten Holzschnitten des 17. und 18. (erste Drittel) Jahrhunderts (bei Schaeffer, Outhier, Linnaeus) oder den späteren Kupferstichen der englischen, italienischen Künstler (z. B. Acerbi) kennen, auch nicht das sentimental idyllische, literarische Schwärmen für die Gleichberechtigung der Lappen, wie es in der Literatur in Anders Jämte „Ljusnedals Jakko“, in der Malerei in den gestellten Genrebildern eines Johan Tirèn Ausdruck findet. Hier wird zum ersten Mal wie in einem Hohenliede die subarktische Natur mit der ganzen Renntierkultur des einzigen überlebenden europäischen Tertiärmenschen monumental in Form und Farbe erfaßt, so innig wie ein Segantini, mit dem Engström sonst keine Berührungspunkte zeigt, die Alpenluft vorzuzaubern verstand. Zur Zeit, wo man von den Kongonegern, paläolithischen Mammutjägern und Südseeinsulanern sich die Augen verdrehen läßt, lag auch für Engström die Versuchung nahe, sich von der primitiven, in Renntierknochen geritzten eskimoiden Lappenkunst beeinflussen zu lassen, oder was ärger, etwa durch einen rein ethnographischen Anstrich, in eine trockene unmalerische Lappologie zu verfallen; aber gegen beide Gefahren erwies sich Engströms sonst für äußere Einflüsse empfindliches Malerauge immun und stark.

Das ganz wundervolle, soeben entstandene Konterfei des Lappenhäuptlings John Turi — übrigens das einzige mir bekannte Porträt von Engströms Hand — sei als Stütze meiner Behauptung angeführt. Wäre der Künstler ein Vollblutanthropologe, seiner Darstellungskunst könnte die Halbkugel des mit zartem grauem Flaum bestandenen kahlen Schädels nicht entgangen sein. Aber die rote, wie eine Ananas gekerbte Quaste der tiefblauen Lappenmütze hätte er, der Maler, in diesem Falle geopfert haben müssen: und dies paßte koloristisch wie kompositionell als Krönung des tiefblauen mit einem Blick ins Violette ziehenden Dreiecks, das der alltägliche Lappenrock mit den sich breit machenden, an den Tisch lehnenden Ellenbogen bildet, besser als ein noch so typischer Brachyzephalenschädel. Auch die sich schlängelnde schwefelgelbe Rockumsäumung, hinter der sich das bordeauxrote Halstuch versteckt, schmeckt so wenig nach Kostümkunde wie die rein malerisch als Embleme aufgefaßten, auf der hellblauen Wand hängenden drei lappländischen Ausrüstungszeuge (Messer, Flasche, Tabakbeutel), nach Ethnographika. Freilich hätte das als Hintergrund gewählte hochnordische Landschaftsbild weniger sachlich behandelt werden können: es wirkt dadurch zu veristisch, wo es doch hier eher geboten gewesen wäre, sich mehr im Rahmen des Zweidimensionalen zu halten. Dieses sonst gar nicht störende Detail vergißt man leicht, wenn man das Zentrale: Turis Persönlichkeit, gesehen durch das Temperament seines Freundes, auf sich wirken läßt, die klugen, ernsten graublauen Augen des siebzigjährigen Greises, die das „Muittalus samid birra“ er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEANDER ENGSTRÖM ALPENBUSSARD

schaut, dessen immer noch robusten Adlerklauen es niedergeschrieben haben. Trotz seiner psychologischen Tiefe besitzt dieses Bild rein malerische Eigenschaften und erinnert in seiner ganzen Auffassung an Gestalten von Giotto, Lorenzetti und Orcagna, sicher Meister, die dem von ihnen unabhängigen Schweden während des Malens als Leitsterne vorschwebten. Nur bei den Toskanern findet man ein derart zielbewußtes Eliminieren des Zufälligen, Individuellen, Unwesentlichen, um dann schlackenfrei als Substrat das Typische zu erfassen!

Vermag Engström in etwas so Gebundenem, wie es das Porträt an und für sich ist, sich frei zu bewegen, wie gaukelt da erst seine Phantasie, wenn der Künstler ganz freie Hände erhält und aus seiner Vorstellung eine eigene sinnliche Welt schafft. Wie ein Trecentist — um nicht zu sagen wie ein Knabe am Steinbaukasten — baut er sich selbst eine geologische Formation auf, würfelt und türmt eine Schicht auf die andere, läßt dazwischen himbeerwasserfarbene Viadukte sich schlängeln, kämmt wie Neptun die matt chromoxydgrünen Wellen zu festen Locken, wölbt darüber einen wolkenschwangeren, bleischweren Himmel: und die Lofotenlandschaft ist fertig. Man erlebt einen Breughel d. Ä. vereinfacht und verjüngt,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEANDER ENGSTRÖM BILDNIS DES LAPPEN TURI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEANDER ENGSTRÖM DER FORELLENFISCHER

man denkt an bemalte Zinnfiguren aus der Knabenzeit; aus diesen beiden optischen Erlebnissen hat Engström neue bleibende Werte geschaffen.

In dieser anziehenden Farbensprache, in diesem sinnlichen Nebeneinander von kristallreinen, bunten Farbenflächen wird nun Lapplands Sommerpracht geschildert: das Thema wird variiert, je nach der abwechselnden optischen Erlebnisquelle, die Sprache verbleibt eine gleiche. Im anmutigen „Forellenfischer" erreicht diese eben knapp angedeutete Kunst ihren Höhepunkt.

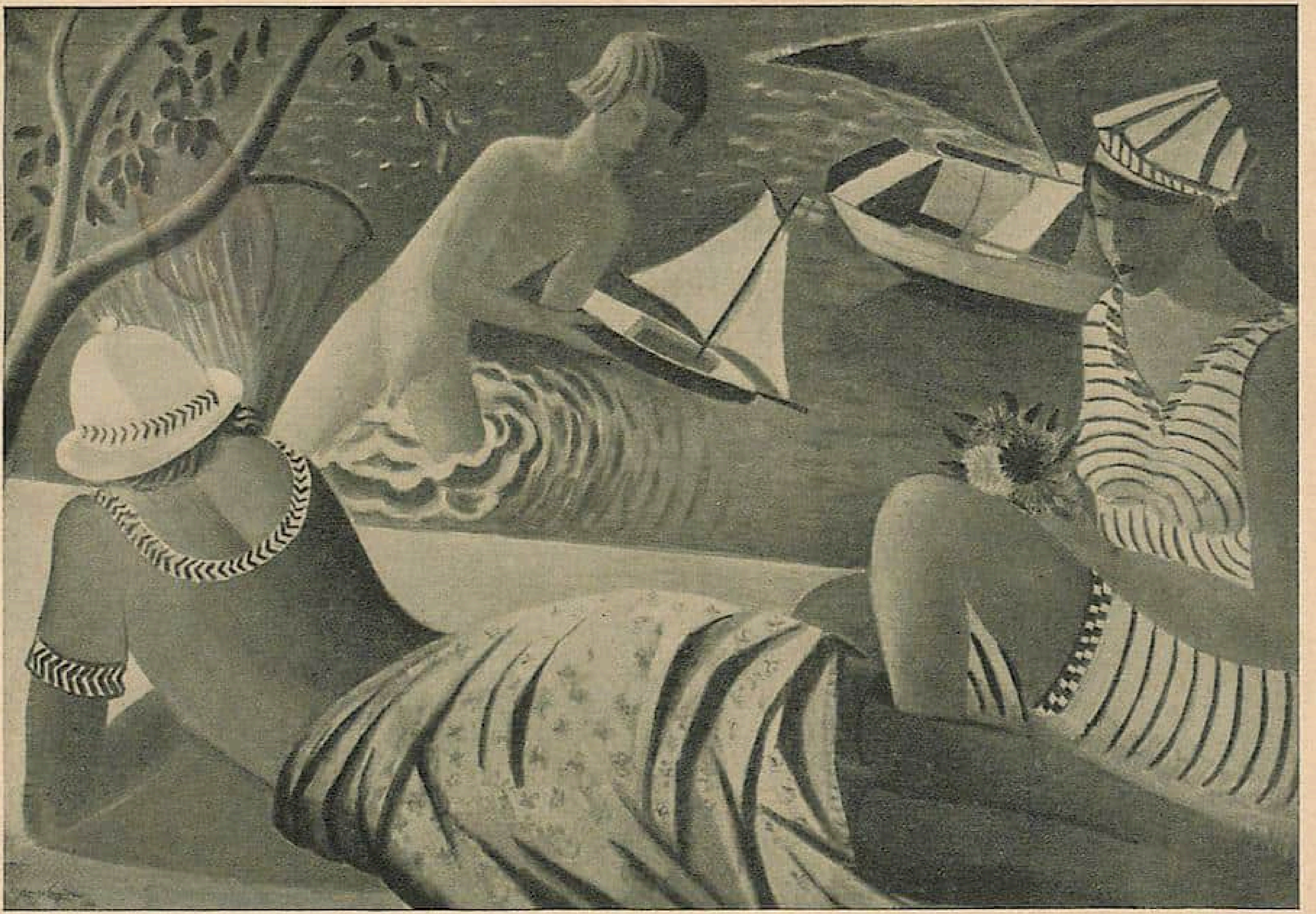
Gerungen hat Engström, ehe er diese seine eigene Ausdrucksform gefunden hat. Die ersten Lapplandsmotive lassen noch deutlich die Abhängigkeit von den assimilierten Pariser Lehren, die er bei Matisse empfing, erkennen. Sein geistiger Lehrer war damals eigentlich Cézanne. Der Künstler steht noch ganz und gar im Banne des flaumigen „Valeur"-malens! Typisch für jene Übergangsperiode ist der vorzügliche liegende weibliche Akt (jetzt im Besitze des Prinzen Eugen), wo das von Tizian, Giorgione angebahnte, von Goya, Manet weitergeführte Kompositionsproblem auf originelle Weise sinnlich weich, vollendet gelöst wurde. Seine blonden Frauenköpfe aus jener Zeit mit offenem formlosem wie aus Watte gedrehtem Haar erhalten einen Scharm wie bei Palma il Vecchio, seine lappländischen Panneaus mit Lappenlager wirken wie Riesenaquarelle: denn die Farbe verbleibt überwiegend bleich, aquarellartig hell, nur angedeutet. Diese Ölbilder jener Zeit behandeln somit die Farbenwelt zu summarisch, von eingepaukten Doktrinen ist die Sinnlichkeit gefesselt, sie wird zur Sklavin ausgeklügelter Tricks. In dieser Zwangsjacke kann sich ein so sinnlicher Mensch wie Engström nicht austoben. Das Kompromittieren hört auf, die Sprache der Farbe wird laut: der Meister hat sich gefunden: seine propria nota. Da greift er wieder zum Figuralen zurück und schafft so was monumental Originelles wie den „Entenjäger". Die Vorzüge der Engströmschen Farbenwelt kennen wir bereits. Ist das Dekorative darin schon allein vorherrschend, ohne dabei ins oberflächlich rein Formale zu verfallen, so steigern sich hier diese feinen Qualitäten in der eurhythmischen Verteilung der frontal gesehenen Extremitäten des menschlichen Körpers, der wie ein Akt wirkt, zu einem Kunstwerke ersten Ranges. Wie da jedes Detail auf seinem Platze, sich unter das Ganze unterordnend,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEANDER ENGSTRÖM

SCHIFFBRUCH (KOHLEZEICHNUNG FÜR EIN GEMÄLDE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEANDER ENGSTRÖM BADENDE

sitzt: die Krüppelbirken mit ihren Polypenarmen, die zwei Zirruswölkchen, die schneebedeckten Berggipfel, der silberne Wasserfall, alles ist homogen mit der Hauptfigur zu einem Ganzen verschmolzen; keine Versatzstücke, keine nach Kompositionsrezepten postulierten Ausfüllungsstücke.

Ein Künstler, der so phantasiereich ist, der für das Linienspiel der menschlichen Figur so ein empfindliches Augenmaß und so einen rhythmischen Sinn besitzt, für den wird zuletzt der Rahmen des Staffeleibildes zu eng: auf Wänden muß er seine Leidenschaft festhalten.

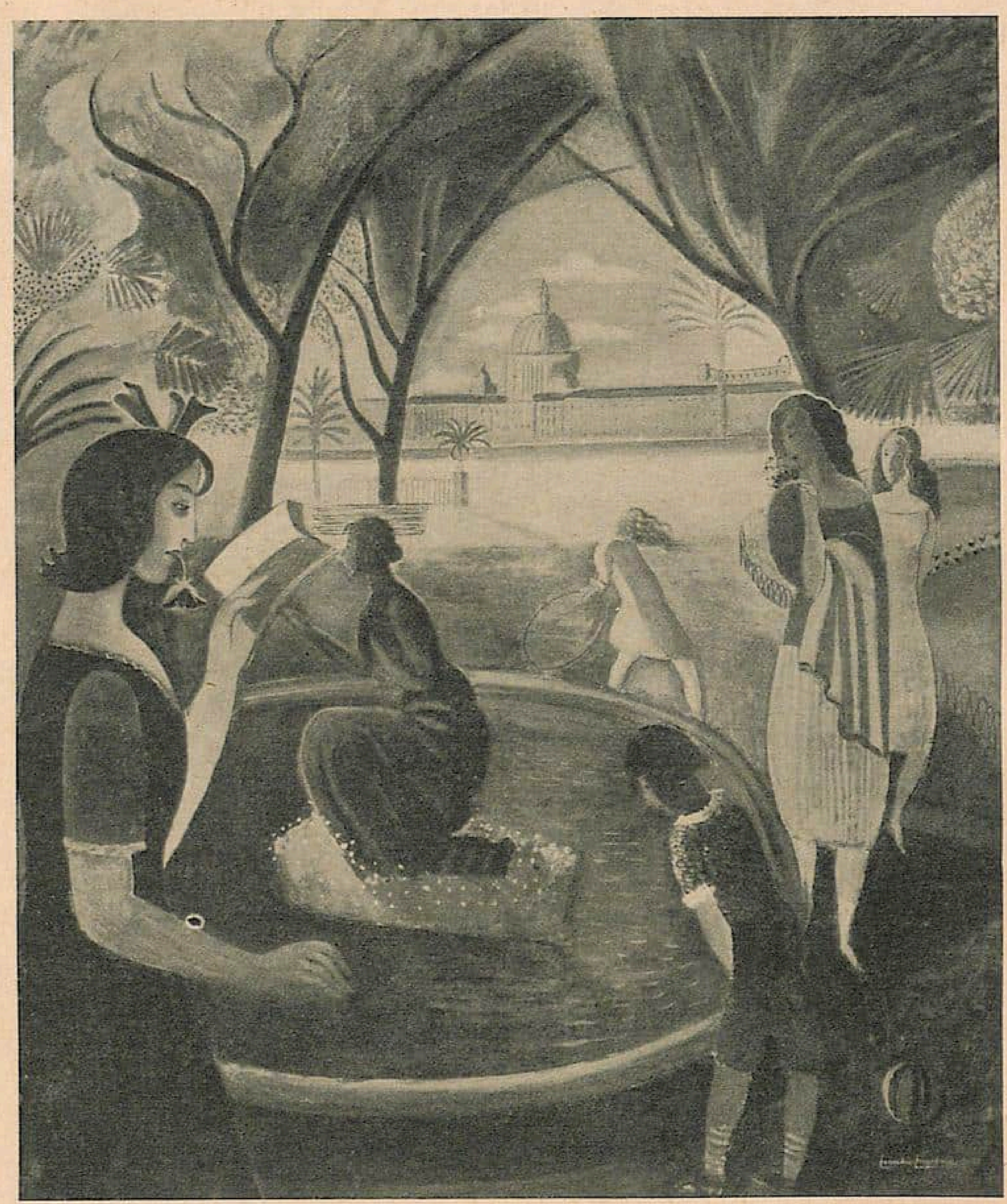
.... und da reist Per Leander Engström nach Italien, um die Meister des Freskos: die Pompejaner, Etrusker, Tre- und Quattrocentisten kennenzulernen, macht also den entwicklungsgeschichtlichen Krebsgang durch von Cézanne zu Giotto, anstatt wo es umgekehrt sein sollte. Was in Italien entsteht, ist nur vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt interessant: die negroiden Italienerinnen mit Fruchtkörben auf dem Kopf oder am Arme, ja selbst die auf schwedischem Boden entstandenen rosafarbigen „Badenden" wirken eher wie eine Stellungnahme zu einer dort erschauten Kunst, wie eine Auseinandersetzung mit den früheren Idealen, wie Studien, Details für eine noch ausgebliebene Monumentalmalerei. Die Landschaften dagegen wie z. B. die Assisilandschaft mit den wie Goldtrauben durchsichtigen Bäumen im Vordergrunde, die eigentümliche Marine aus Viareggio, mit dem im Profil festgehaltenen „frisierten" Wellengange, die Marmorbrüche aus Forte dei Marmi klingen völlig an seine Lapponica an: das Milieu ist ein anderes, das Malerauge ist ja das gleiche. In der Behandlung des Gegenständlichen macht sich jedoch eine gewisse Härte bemerkbar.

Der Einfluß der toskanischen Wandmaler hat auf Engströms Kunst fördernd und befreiend gewirkt. Nun wird ganz entschieden mit dem Valeurmalen von dazumal aufgeräumt. Der Maler erträumt sich jetzt eine neue Welt, deren Fazies sich streng im Rahmen einer Formenaskese, aber Farbensinnlichkeit hält. Da darf nichts Zufälliges mehr aufgenommen werden! Von allen Bewegungen wird die Zweckmäßigste, d. h. optisch am meisten überzeugende gewählt. Dies geschieht rein intuitiv wie eine Gestikulation eines Taubstummen, weshalb man schlechthin von einer absichtlichen Stilisierung nichts bemerkt. Man betrachte sein „al fresco" ausgeführtes Wandgemälde im Stadshuset (Rathause)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEANDER ENGSTRÖM FRESKO IM RATHAUSE ZU STOCKHOLM

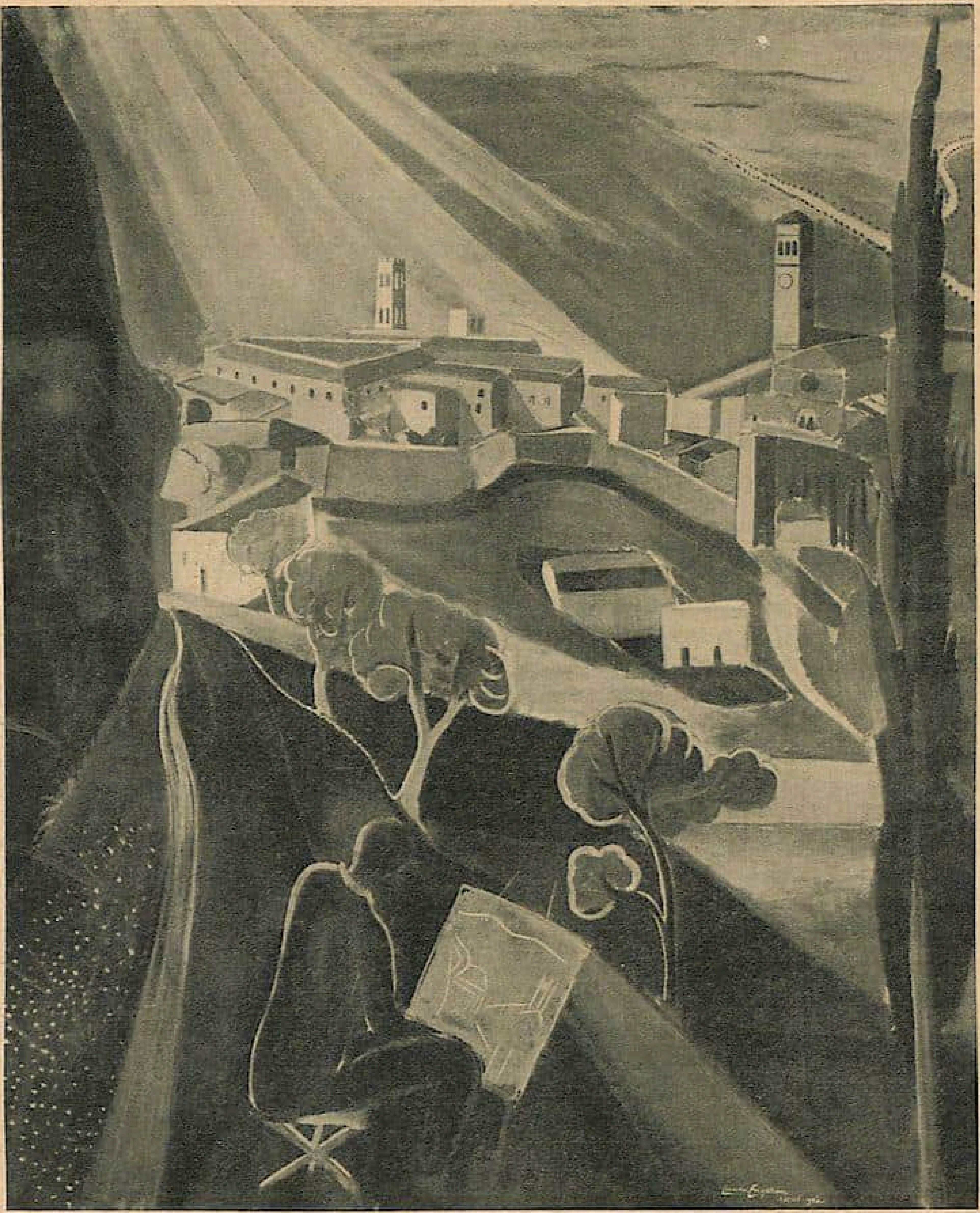
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEANDER ENGSTRÖM PARK DER VILLA MEDICI, ROM

in Stockholm, mit der Apotheose auf Bellman, Schwedens Anakreon aus dem Rokoko. Keine Spur von Rokoko! Wo man einen Watteau erwartet hätte, begegnet man einem Castagno. Das Tänzelnde, Heitere wird von der Weihe des Ernstes ersetzt. Der etwas affektierte, auf Eingebung (links) und Wein (rechts) wartende Dichter ist ein Geschwisterkind vom Entenjäger, die beiden Musen sind direkt aus Italien gekommen, irdisch schwer, vermögen sie sich kaum vom Boden in die Lüfte zu erheben, die blauen Tauben im Sonnenstrahlenbündel erinnern an ein entsprechendes Detail aus Verocchios Taufe Christi mit ähnlichem Lichtphänomen und dem Heiligen Geiste. Und doch ist das Ganze durch und durch originell! Zu bewundern ist das Darstellungsvermögen, die Eleganz der Bewegungen, die bei ihrer strengen Gebundenheit lebendig wirken, wo man doch leicht in das Steife hätte verfallen können und die edle Farbenwahl, die alles zusammenhält. Man zeige mir in der gesamten modernen Malerei noch anderswo eine so sinnliche, voll Grazie, unbefangener Anmut und Schönheit vibrierende Bewegung, wie sie diese Hebe zeigt. Von dieser ewig weiblichen Hebe möchte man mehr als Wein. Und mit welch einfachen Mitteln wurde diese lebendige Anmut hervorgezaubert? Man

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEANDER ENGSTRÖM ASSISI

Nationalmuseum, Stockholm

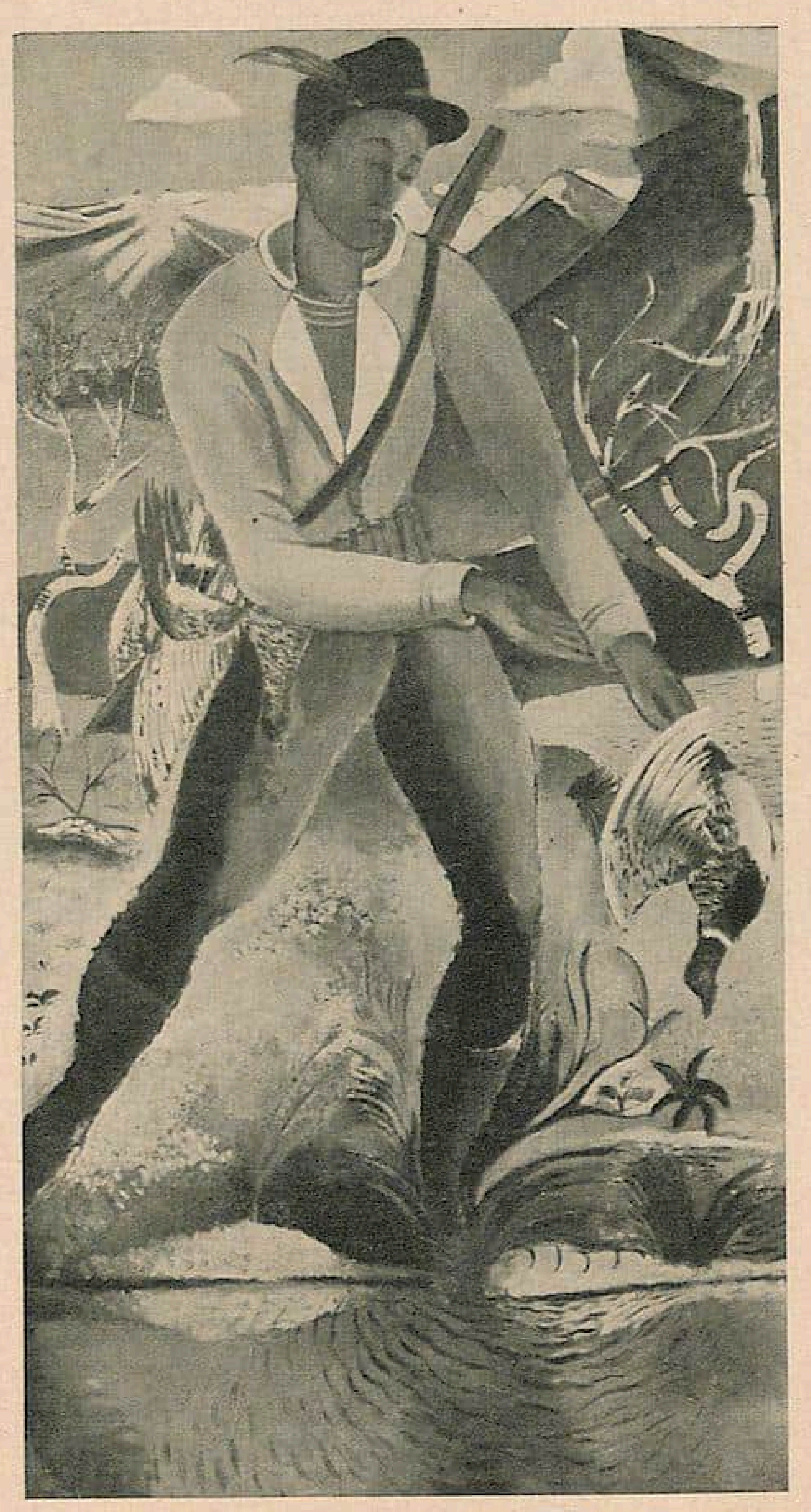
muß zu den Ägyptern zurückgreifen, um von ihnen diese Gestensprache der frontal zusammengestellten Extremitäten und Torsodetails zu erlernen; und die Geschlossenheit des Konstruktiven, worin die griechischen Reliefs exzellierten, verleiht dieser Figur etwas rein Klassisches. Die Inspiration zur Linken, mit ihren sinnlichen harten Zwillingsbrüsten, die wie das übrige Entblößte pompejanisch rötlich gehalten sind, soll das Himmlische mit dem Irdischen verbinden, lastet aber, weil zu nahe an Bellman herangerückt, zu sehr auf seiner Umgebung, wodurch dieser Teil der Komposition vielleicht etwas zu sehr zusammengepreßt erscheint; dennoch umwebt ein Nexus die ganze Komposition zu einem einheitlichen, aus einem Gusse entstandenen Bilde, so daß sich wirklich die Grenzen zwischen Vision und Wirklichkeit verwischen. Die Luft des Landschaftssymbols ist leicht wie in Lappland.

Das letzte Bild, das wir wiedergeben, ist unvollendet, es steht auf der Staffelei noch als Kohlezeichnung. Eine dramatische Szene spielt sich ab. An die Klippen der Lofoten hat der Sturm ein Boot getrieben, Mast wurde zertrümmert, Segel zerrissen, Wellen stürzen ins Boot und Adam und Eva treiben hoffnungslos im tobenden Elemente herum. Man denkt an Edgar

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

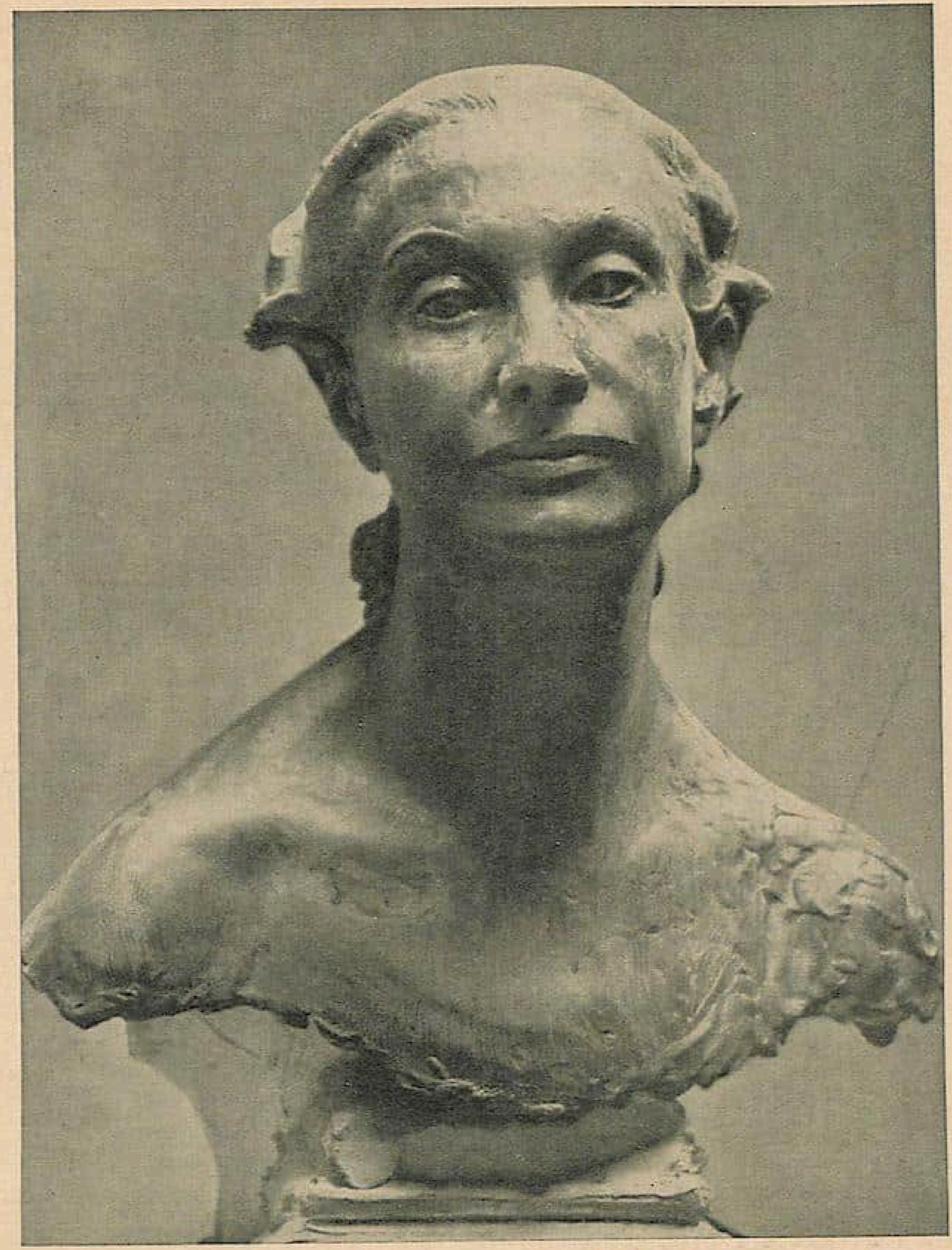
Poës Gordon Pym, wie als letzte Hoffnung den Schiffbrüchigen sich das Todesschiff nähert. Mit gleicher Spannung betrachtet man hier die Schiffbrüchigen. Nichts Literares, Episches, Unmalerisches. Alles wird mit rein darstellenden und malerischen Mitteln erreicht, wenn man auch ans Illustrative ein wenig erinnert wird. Ganz meisterhaft ist die Verteilung zwischen Hell und Dunkel — man denkt an G. Doré oder altdeutsche Holzschnitte. Hat schon das Bild jetzt so viel Farbe, wie muß es da erst in Farben wirken? Die Schürze, die der Mann krampfhaft zu einer Art Segel zusammenzog, „die male ich rot", belehrt mich Engström. Keines seiner Bilder ist so bewegt, so leidenschaftlich, so stark im Ausdrucke wie dieses; der Kritiker steht ratlos vor dieser Schöpfung, weil er danach nicht ahnen kann, welche neue Wege der Künstler einschlagen wird. Man tut gut, ihm jedenfalls zu folgen und nicht etwa umzukehren, falls seine Entwicklungskurve eine andere Richtung einschlagen sollte, auf die man noch nicht vorbereitet war.

Die schwedische Malerjugend folgt ihm jedenfalls: weil er der einzige von den „Jungen" ist, der Schule gemacht hat. Felix Bryk-Stockholm



LEANDER ENGSTRÖM DER WILDENTENJÄGER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHARLES JAECKLE — DIE FRAU DES KÜNSTLERS

CHARLES JAECKLE

1872—1923

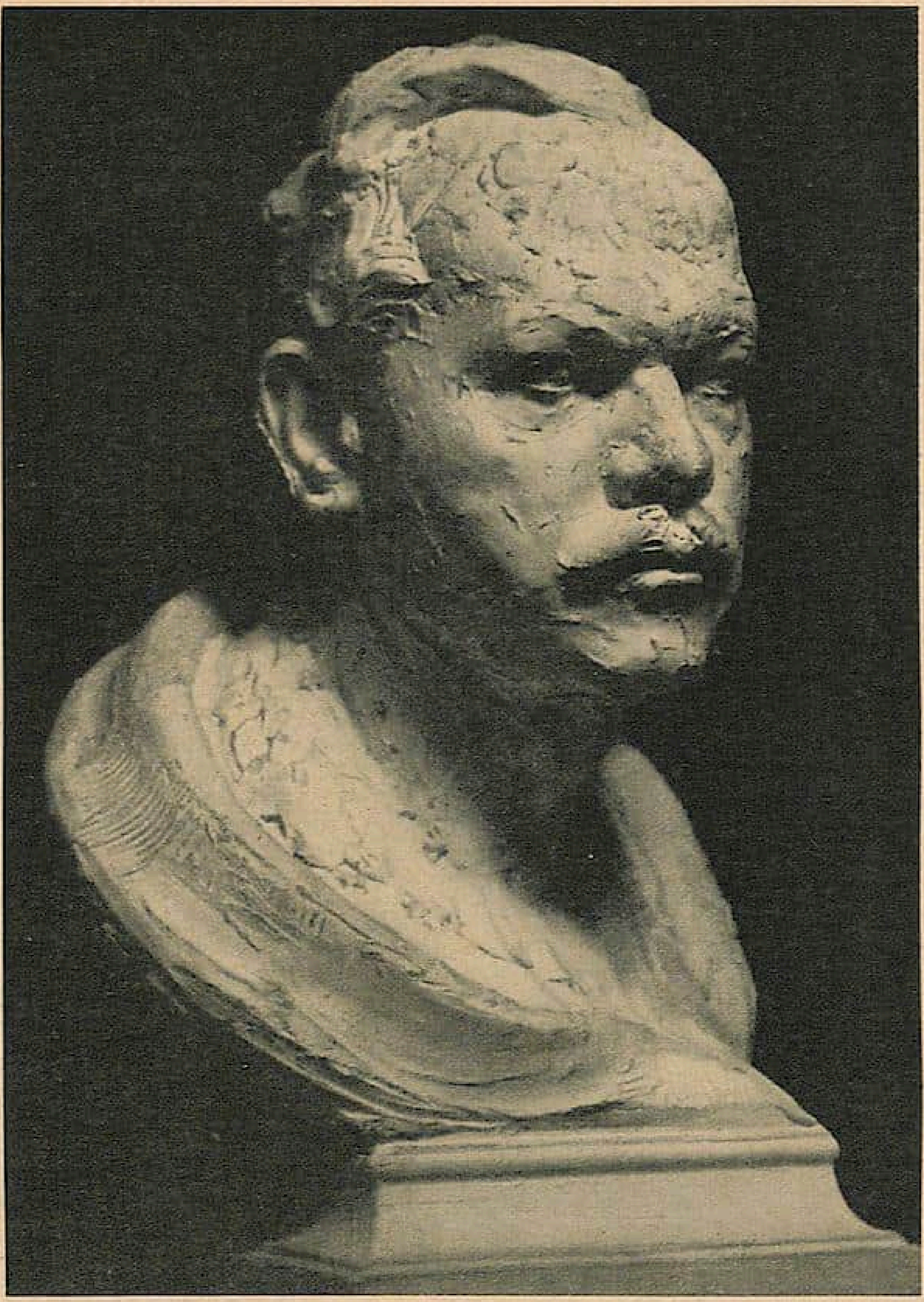
Wir sollten nicht so oft das mit aller Gewalt nicht sehen wollen, und darum ableugnen, was nur wenig schmeichelhaft ist, wir sollten auch der unschmeichelhaften Wahrheit mutig ins Auge sehen. Manche meinen freilich, das könne manchmal allzu entmutigend wirken; doch wie sollte Mut beweisen entmutigend wirken?

Und das ist die Wahrheit auf die ich hinziele: Unsere Zeit hat keinen Stil. Die Mode und die Moden sind an seine Stelle getreten und sind manchmal sogar so dumm, um zu glauben, sie könnten ihn ersetzen.

In allen Zeiten, die von einem Stil beherrscht waren und der letzte, streng genommen, war das Rokoko, trug jedes Kunstwerk, so gering es auch sein mochte, auf seiner Stirne das Sigillum dieses Stils. Ohne dieses deutlich sichtbare Siegel gehörte es überhaupt nicht zur Kunst, aber mit ihm gestempelt, war es geweiht, und daher kommt es, daß aus den Zeiten der großen Stile selbst Werke von wenig bedeutenden Künstlern für uns noch reizvoll sein können.

Und natürlich hinderte die Herrschaft des allgemeinen Stils, des Zeitstils, den Künstler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHARLES JAECKLE BÜSTE DES BILDHAUERS HUBERT NETZER

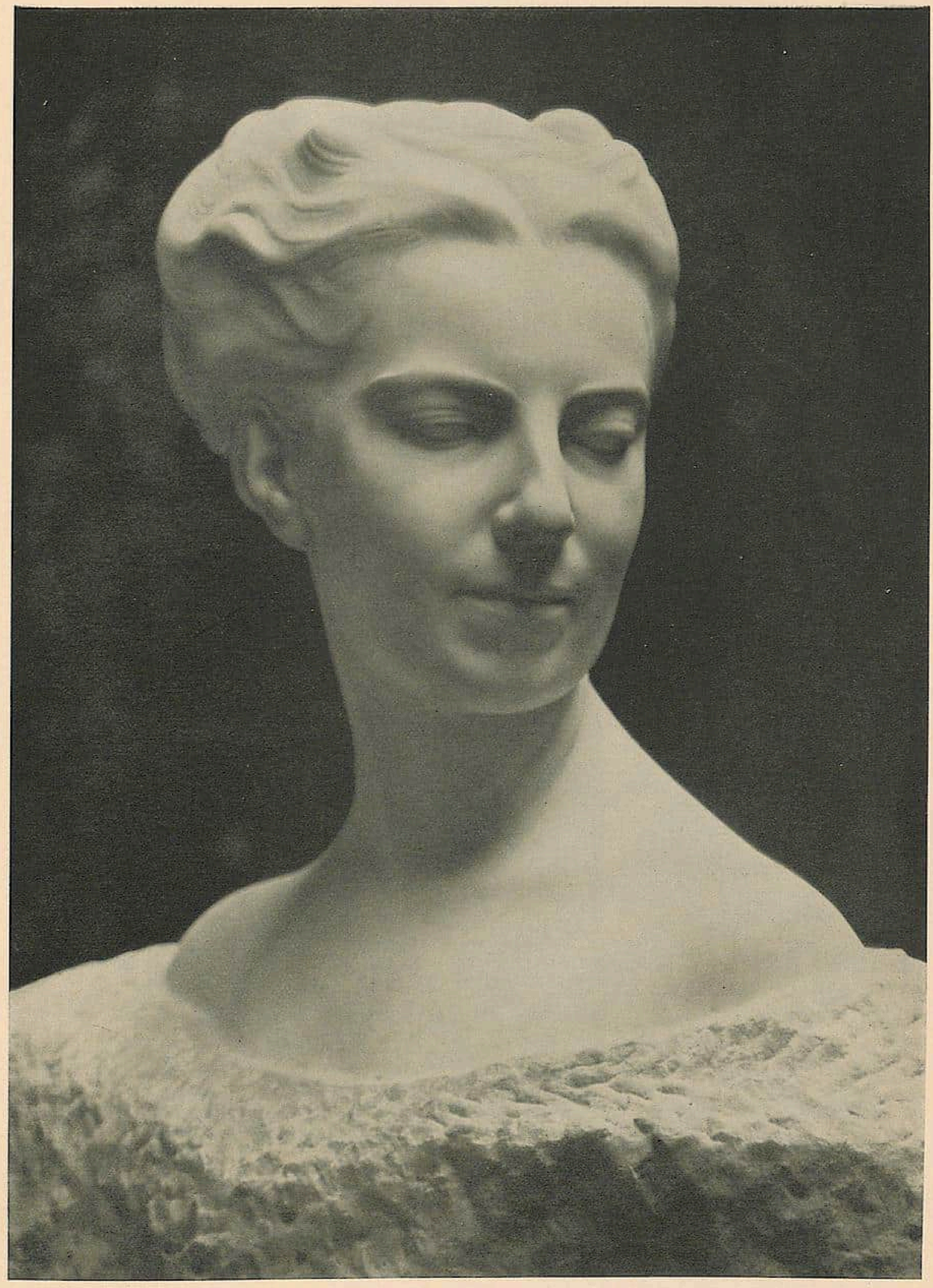
nicht, zugleich seinen persönlichen Stil zu haben, je stärker und ausgeprägter, um so besser. Er konnte ihn aber zur Not entbehren, und solange er nur den Stil seiner Zeit in seinem Werk ausdrückte, oder seinem Werk den Stempel dieses Stils unverkennbar aufdrückte, stand er in der Kunst. Glückliche Zeiten.

In unserer muß es der persönliche Stil allein machen und wo er fehlt, ist das Werk, weil stillos, auch sofort wertlos, auch stilistische Archaismen können nichts helfen.

Besonders Eine Kunst gibt es, wo der Stil geradezu alles ist (und von der deshalb der Laie weniger versteht als von jeder anderen): die Plastik. Eine stillose Plastik ist das wertloseste und sinnloseste Ding von der Welt, die Plastiker, soweit sie Künstler sind, wissen es, und ihrem Werke Stil zu geben, ist ihre magistrale Sorge. Diese Sorge kann mehr oder weniger bewußt sein. Wir haben alle einen Berühmten gekannt, bei dem sie in seltenem Grade bewußt war und alles, was er erreicht hat, verdankte er fast ausschließlich dieser geistigen Helligkeit. Weiter führt, wenn die schöpferische Kraft groß genug ist, der eingeborene dunkle Trieb, der künstlerische Instinkt, mit andern Worten, das naive Künstlertum. Dieses geht seinen Weg sicherer; wie weit es ihn aber geht, hängt von anderen Faktoren ab.

Ein solcher Künstler war Charles Jaeckle, aus der Schule von Wilhelm v. Ruemann hervorgegangen, in die er bereits mit 16 Jahren eingetreten ist. Er hat eine wundervolle nackte Figur geschaffen, die er bald „Das Lied“, bald den „Schreitenden Knaben“ nannte, die ihm aber später nicht mehr genügte, wie sehr andere davon

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



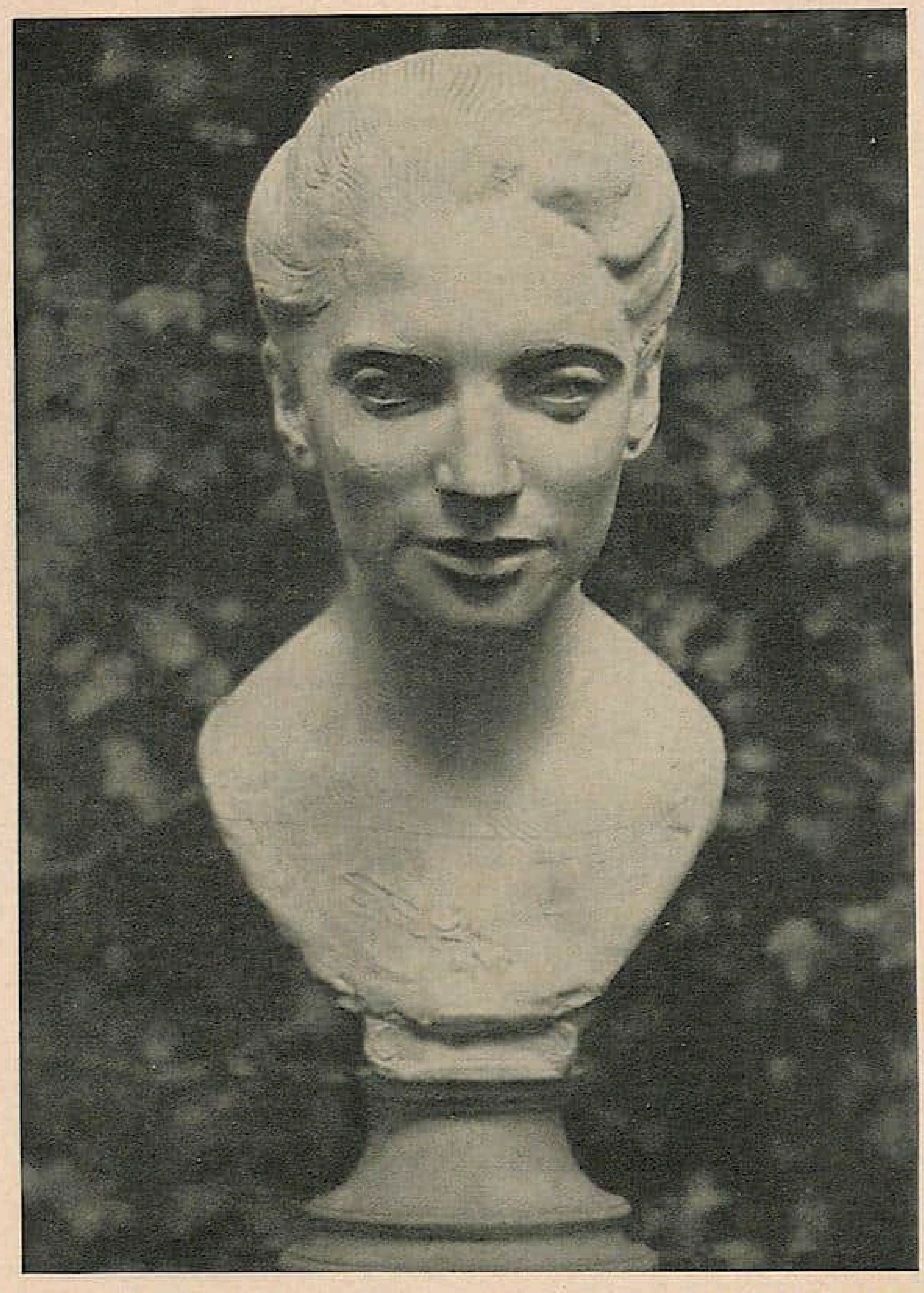
CHARLES JAECKLE BÜSTE BERTA VON GIETL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHARLES JAECKLE

BÜSTE PAUL ERNST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHARLES JAECKLE MÄDCHENBÜSTE

entzückt waren, weil er sie eben nicht plastisch genug fand, er meinte, nicht genug stehend in sicherer Ruhe und was sich in diesem Nichtmehr-Genügen ausdrückte, war eben das ausgereifte Gefühl für das absolute Plastische, wie es dann in seinen zahlreichen Bildnisbüsten zum Ausdruck kam. In ihnen hat er sein Höchstes erreicht und sich neben die Besten gestellt, die auf diesem Gebiet Vorzügliches geleistet haben.

Die letzte und eigentliche Aufgabe des Porträtplastikers, wonach er in der plastischen Form (die doch in ihrer Strenge alle kleinlichen Ähnlichkeitsakzente ausschließt, weil sie damit auf Stil verzichtete) zugleich die Seele zum sprechenden Ausdruck zu bringen hat, hat Jaeckle so befriedigend gelöst wie nur Wenige. Von Jaeckle gilt, was ein heutiger Dichter von einem älteren Italiener gesagt hat: Nessuna sensualità è più ardente della sua; ma i suoi sensi sono così acuti, che godendo delle apparenze, penetrano fin nel più profondo e incontrano il mistero e ne rabbrividiscono; la sua visione si prolunga oltre il velo su cui la vita dipinge le sue figure nelle quali egli si compiace. Dabei wußte Jaeckle besser als die meisten von heute, daß dieses sozusagen Psychologische dennoch nicht die oberste Aufgabe des Plastikers ist, sondern das sind eben die streng durchgeführten plastischen Zusammenhänge zu streng geschlossener Einheit. Hundertmal hat er es ausgesprochen, daß die Gesichtsfläche und ihre Ähnlichkeitszüge nichts bedeuten ohne die Herausmodellierung der Gesamtrundung des Schädels und der angrenzenden Teile und zwar so, daß das Ganze schon in jedem einzelnen Teil als Ganzes, als rundes Ganze, deutlich fühlbar ist.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

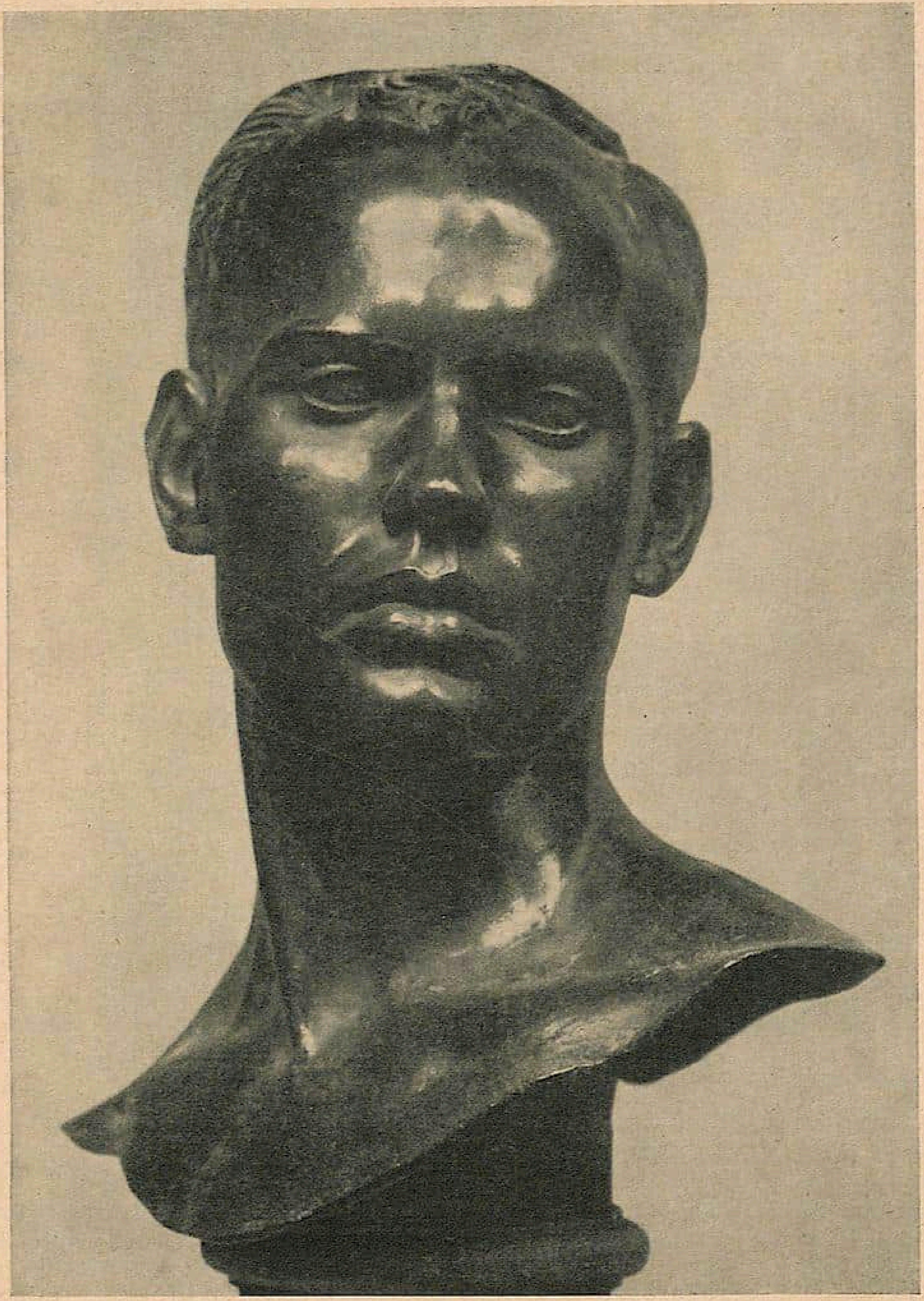
CHARLES JAECKLE BÜSTE DES KUNSTMALERS MATHYS

Obenan unter seinen Bildnissen stehen die beiden Büsten seiner Frau, die erste in Marmor, mehr die elegante, sieghafte Dame darstellend, die zweite, in Wachs modelliert, mehr in die Tiefe gehend, in einer ersten Fassung ganz repräsentativ und symbolisch gehalten, das Weib in seinem höchsten Typus, Eva; in einer zweiten Fassung, die Geschichte einer Seele, die tiefes Leid erfahren hat. Ein fast kindlicher, schelmisch lächelnder Frauenkopf (die Gemahlin des Kunstgelehrten Dr. N.) und eine Urrömerin (die Gemahlin des Malers W.W.) von derber und herber Sinnlichkeit stehen dazu in überwältigender Kontrastwirkung. Am wertvollsten unter seinen männlichen Bildnissen sind seine Künstlerköpfe, die Büsten des Dichters Paul Ernst, des Radierers Paul Herrmann (Abb. Septemberheft 1920), des Kunsthistorikers Robert Vischer, des Bildhauers Prof. Netzer u. a.

Da Jaeckle sich als Künstler nicht voll ausleben und ausgeben konnte, da er in der Hochblüte seines Schaffens mitten in einer geradezu fieberhaft gesteigerten Arbeitskraft plötzlich abberufen wurde, muß wohl auch ein Wort über den Menschen gesagt werden, besonders, da Jaeckle, außer seinem plastischen Werk, auch hochbedeutsame schriftliche Aufzeichnungen hinterlassen hat, die wohl eines Tages, wenigstens wäre dies sehr zu wünschen, ans Licht treten dürften.

Jaeckle war fast ganz ohne Buchgelehrsamkeit, was ja von vielen seiner Kunstgenossen, Bildhauern und Malern, gilt, denen man das aber nicht gerade rühmend nachsagen sollte, da ihre eigene Geisteskultur eben auch danach ist. Dagegen hatte Jaeckle diese keineswegs versäumt, und wenn er auch tatsächlich wenig las, so dachte er dafür um so mehr, nament-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHARLES JAECKLE JUVENTUS

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

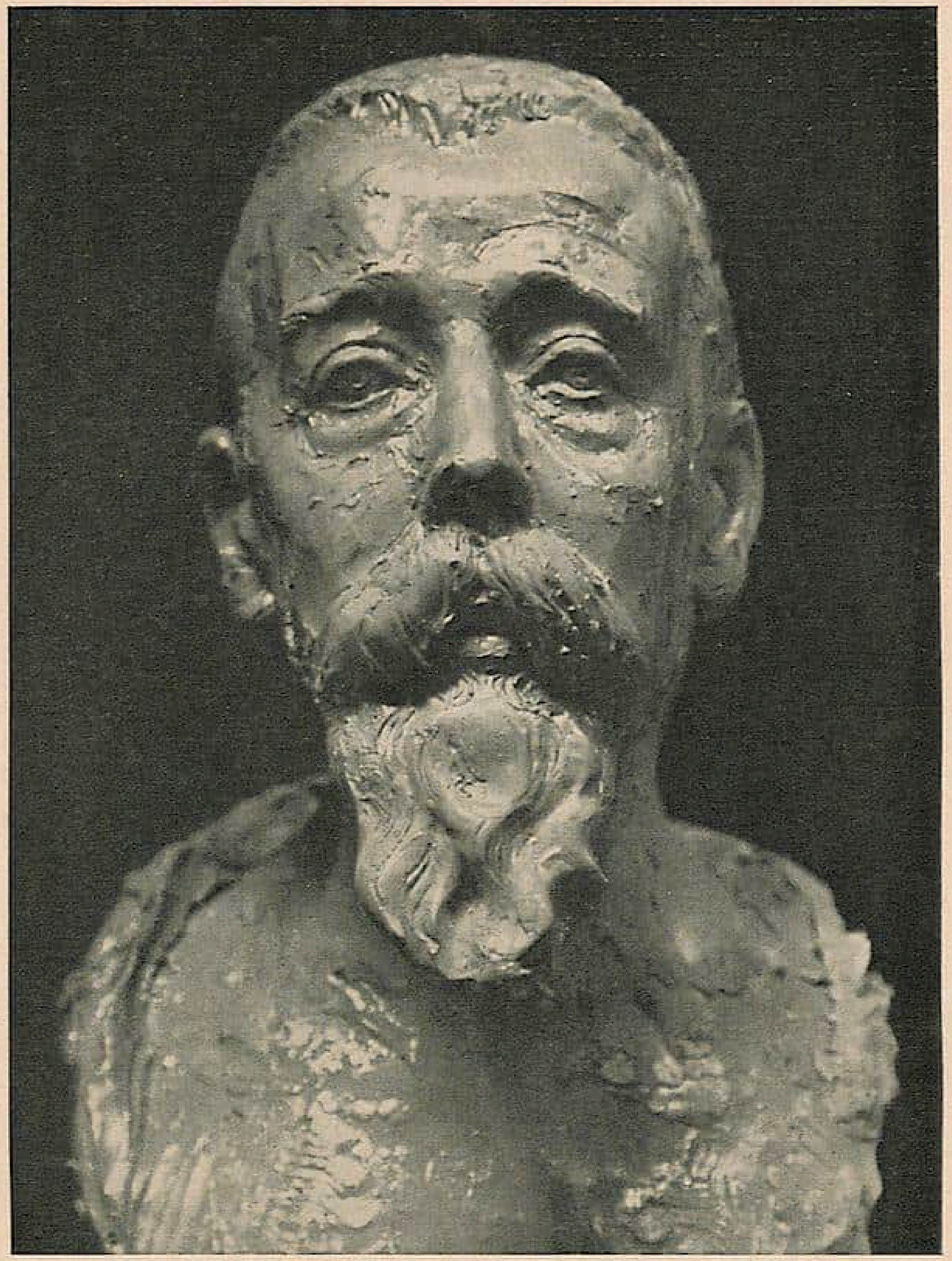
lich in den Fragen seiner Kunst und schien mit den Gedanken der großen Schriftsteller so vertraut, daß er mich oft in Erstaunen setzte, und ich habe tatsächlich nie einen Menschen gekannt, der bei so wenig Lektüre, im höheren Geistigen so viel zu geben vermochte, wie Jaeckle, was natürlich viele seiner Berufsgenossen nicht ahnten, denn so liegt es einmal in der Natur der Sache.

Jaeckle hatte ein Unglück, wofür er aber doch gewiß nichts konnte und woraus man ihm doch wahrhaftig keine Schuld machen durfte, was man aber getan hat: er war Elsässer. Die Alemannen jenseits des Oberrheins sind so festgewurzelte Alemannen wie die diesseitigen. Wenn sie politisch manchmal anders eingestellt sind, so ist das die Schuld anderer, nicht ihre. Vor dem Krieg hat niemand in München nach dem Elsässertum Jaeckles gefragt, aber während des Krieges geschah ihm von Einzelnen manchmal groß Unrecht und er hat seelisch schwer darunter gelitten, was die Anderen natürlich wieder gar nicht geahnt haben. Es ist so leicht Unrecht zuzufügen und es sieht so heldenhaft aus.

Und Jaeckle war eine mimosenhafte Natur. Er war auch, und das ist durchaus deutsch, von so tiefer seelischer Keuschheit und leiblicher Schamhaftigkeit, daß ich ihn darin nur mit seinem engeren Stammesgenossen Hans Thoma vergleichen kann. Und besonders in seiner Kunst hat Jaeckle weniger als irgend-

CHARLES JAECKLE KNABENFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHARLES JAECKLE BÜSTE BENNO RÜTTENAUER

einer französischer Beeinflussung Raum gegeben. Auch darum konnte er das Gift, das man ihm in seine letzten Lebensjahre geträufelt hat, nur schwer verwinden.

Er ist — er war ja noch so jung — auch sehr schwer gestorben. Seine letzte schriftliche Äußerung, ganz kurz vor seinem Tod, war an den Schreiber dieses gerichtet. Sie lautete: „Lieber B. R., sei herzlich umarmt. Deine Zeilen haben mich so tief erfreut. Tiefer Ernst liegt über mir; meine Stunden sind gezählt. Meine Frau weicht Tag und Nacht nicht mehr von mir. Ach, lieber B., wie fällt es mir schwer, mich zu verabschieden; ich hing und hänge so sehr am Leben. Ich kann mich so schwer darein . . ."

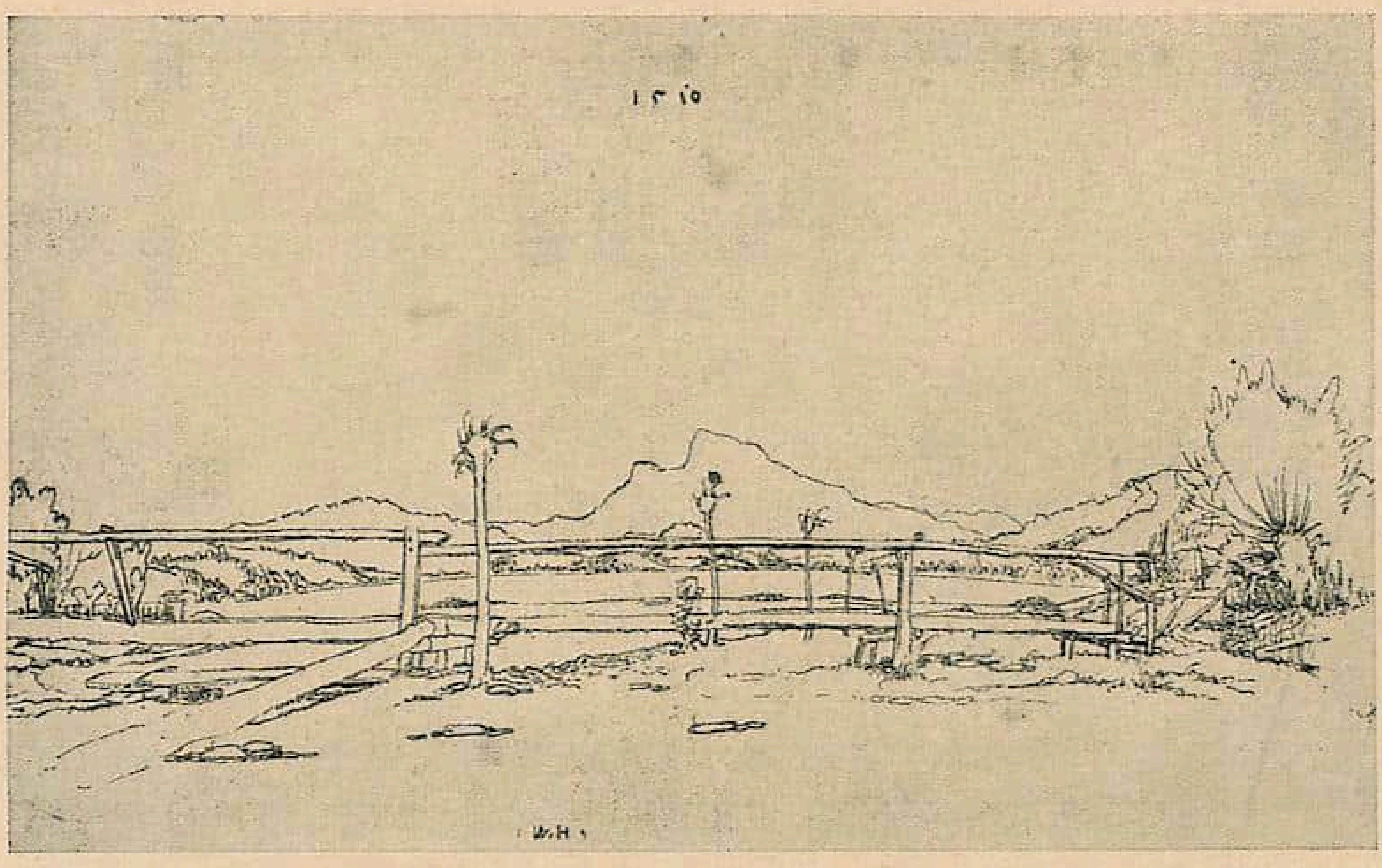
Hier entfiel ihm der Stift. War's ein Schwächeanfall, war es schon der Tod? In meinem ganzen langen Leben habe ich nie etwas Erschütternderes gelesen, wie diese wenigen Zeilen. Ich habe auch nie einen wertvolleren Freund verloren; die Jaeckle wirklich gekannt haben als Künstler wie als Menschen, werden hier keine Übertreibung vermuten.

Benno Rüttenauer

„. . . . In uns lebt die Schönheit, nicht außer uns. Was macht mir eine philosophische Abstraktion, was macht mir eine von einer kleinen Gruppe von Menschen geträumte Vollkommenheit! Was mich am Menschen interessiert, ist die Menschheit, meine große Mutter; was mich in den menschlichen Schöpfungen rührt, in den Kunstwerken mich entzückt, ist, im Grunde von ihnen allen einen Künstler, einen Bruder wiederzufinden, der mir die Natur in einer neuen Weise, mit aller Macht oder Sanftmut seiner Persönlichkeit zeigt . . . ."

E. Zola

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

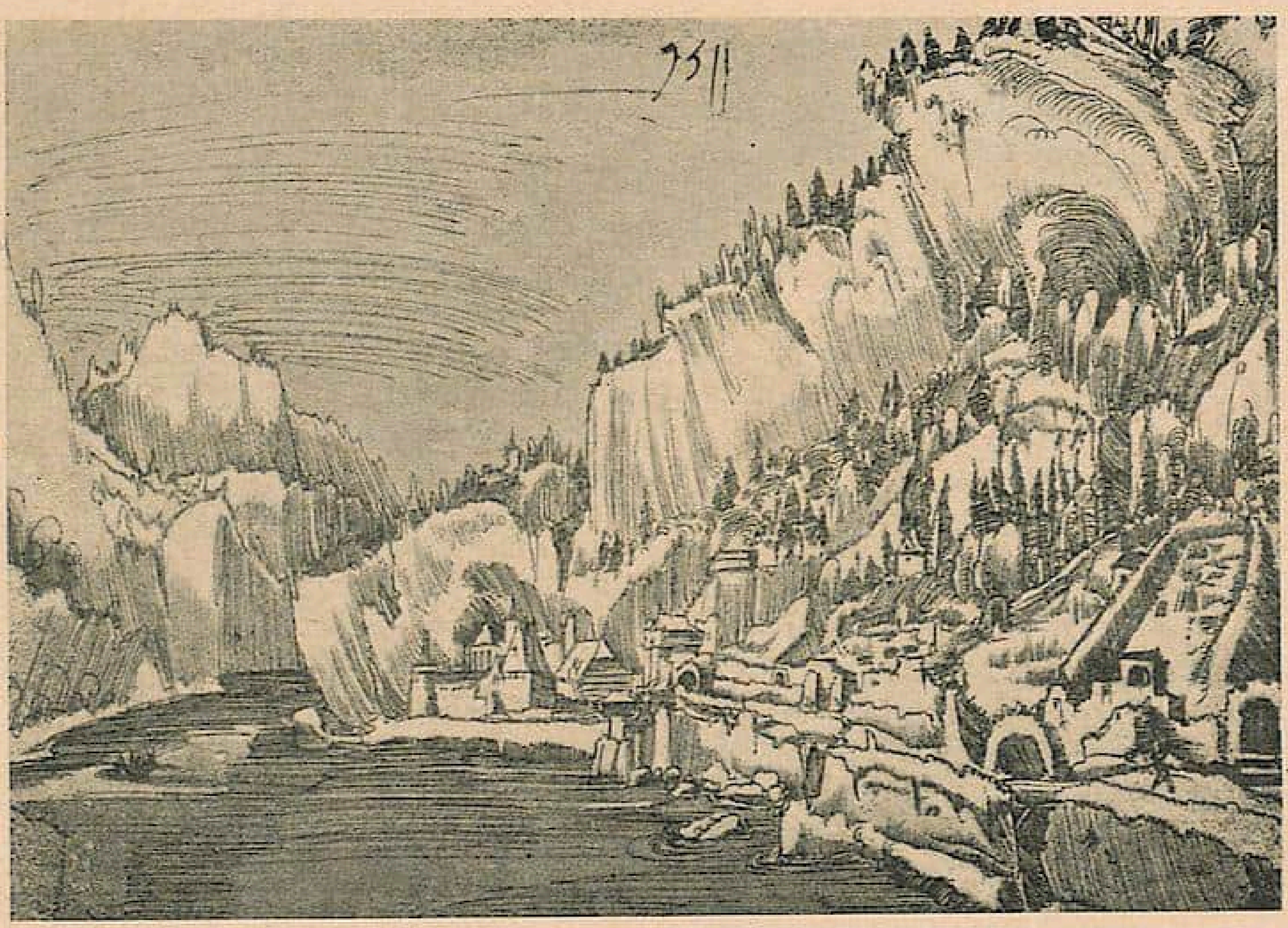


WOLF HUBER MONDSEE MIT SCHAFBERG (FEDERZEICHNUNG)

WOLF HUBER

Die sichere Ruhe, mit der das Genie seine vorgezeichnete Bahn verfolgt, täuscht den späten Betrachter über die Gefährlichkeit und unerhörte Neuheit des beschrittenen Wegs. Wir machen uns heute nur schwer eine Vorstellung davon, welcher Sturm um 1500 die Geister ergriff, als der Mensch sich herauszulösen begann aus Ordnungen und Satzungen, die ihn bisher behütet, aber auch gefesselt hatten. An die Stelle des festgeprägten, aus starren Eigenschaften zusammengesetzten Charakters tritt die lebendige, aus einheitlichem Kern sich entwickelnde Persönlichkeit. Bei Dürer vollzieht sich dieser Übergang nach kurzer, aber gewaltiger Gärung in den Jahren der Apokalypse kaum merkbar, weil der Drang, Menschen, nicht übersinnliche Ordnungen zu gestalten, von allem Anbeginn in ihm rege ist. Aber Dürer erschöpft nicht entfernt die Möglichkeiten neuer Ziele. Unter Kämpfen, zögernd, auf den verschiedensten Wegen und Umwegen folgen die Zeitgenossen. Wie wetterleuchtet es um die Menschen Baldungs, wie recken sich und quellen ihre Formen; wie kurz ist aber auch für ihn die Periode ausgeglichener Harmonie, wie bald flüchtet er sich zu einem Stil verzichtender, weltferner Beruhigung! Wieder ein anderes Schauspiel an der Donau: man erfaßt dort das recht eigentlich „humanistische" Thema der Persönlichkeit nicht mit dem großartigen Ernst Dürers oder dem ungestümen rheinischen Temperament Baldungs; an den Ufern des breit dahinfließenden Stroms lebt ein behaglich genießender Menschenschlag, der pathetischen Gemütsbewegungen gern aus dem Wege geht. Hier, in Regensburg, kann sich, da die neue Zeit alte Dämme niederreißt, die friedliche, beschaulich lebensfreudige Persönlichkeit Altdorfers entfalten. Auf verschlungenen Pfaden nähert er sich dem großen Gedanken der Epoche: fehlt seinen Menschen das aufrührerisch Trotzige Baldungs, der Dürersche Stolz des Renaissance-individuums, sind sie nur ungenügende Gefäße für seine Lebenslust und Ichbejahung, so ergießt sich der volle Strom des Persönlichkeitsgefühls in die Umgebung des Menschen, in die Landschaft. Die Landschaft spiegelt getreulich menschliche Stimmungen, mehr noch: Altdorfer macht Ernst mit jener Naturbeseelung, die lange vor Francis Bacon und Giordano Bruno von dem Deutschen Nicolaus von Cues zu einem Glaubenssatz der Renaissance erhoben worden war. Altdorfers nordischer Humor sieht in jedem knorrigen Baum, in den eigenwüchsigen, barocken Felsengebilden des Donautales verwandte Wesen. In dieser phantastischen Welt bewegen sich nicht minder absonderliche, naturnahe Menschen, Waldschrate, durch phantastische Beleuchtung noch inniger mit der Landschaft verwoben. Aus

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALBRECHT ALTDORFER

SARMINGSTEIN AN DER DONAU
(FEDERZEICHNUNG)

der Enge der Flußtäler und Waldschluchten gelegentlich ein befreiender Blick in die Weite einer offenen Gegend: so völlig ist dieser Stil erzeugt aus der Natur des Donautals und der Gesinnung seiner Bewohner, daß man sich gewöhnt hat, ihn schlechthin den Donaustil zu heißen.

Neben Altdorfer ist der bedeutendste Künstler dieses Kreises der Passauer Wolf Huber. Er ist nur wenig jünger als Altdorfer, etwa zehn Jahre, aber doch merkbar der Vertreter einer späteren Generation. Von seinem äußeren Leben wissen wir fast nichts: um 1490 muß er geboren sein, möglicherweise, aber nicht sicher zu Feldkirch in Vorarlberg. Über seinen künstlerischen Entwicklungsgang sind wir fast nur auf Vermutungen angewiesen; man hat angenommen, daß er bei Altdorfer in die Lehre gegangen ist. Aber schon die früheste erhaltene Zeichnung, die schöne Ansicht des Mondsees bei Salzburg (Abb. S. 211), zeigt eine Reife und leidenschaftslose Beobachtung, die von gleichzeitigen Zeichnungen Altdorfers stark unterschieden ist. Gewiß hält auch dieser der Landschaft alle pathetische Stimmung fern, allein man spürt das heiße Werben des Künstlers um die Natur in den nervös abgehackten Strichen (Abb. S. 212). Dagegen fängt Huber mit einer fast unpersönlichen Sachlichkeit die Landschaft in das wundervoll klare Gefüge seiner sicheren Linien ein. Es ist nicht anders bei der Darstellung von Menschen: für Altdorfer bleiben sie Hauptsache, die Landschaft nur romantische Kulisse; mit einem Humor, den man sich nicht allzu naiv vorstellen darf, genießt er die Absonderlichkeiten dieser Menschen und dieser Natur als Auswüchse des Persönlichkeitsdrangs. Huber gibt in drei prächtigen Holzschnitten wohl auch einmal ein paar Landsknechte, nicht vom Hauch des Märchenhaften umspielt wie bei Altdorfer, sondern von erdhafterer Abenteuerlichkeit (Abb. S. 221): eine Impression von den Landstraßen, auf denen er in diesen Jahren, wie man erhaltenen Landschaftsstudien entnehmen kann, von Feldkirch bis Linz zieht; nicht die Menschen sind ihm die Hauptsache, sondern das Wandern: das schwingende Tempo angedeutet und zugleich ins Große stilisiert durch das grandiose Motiv der drei parallelen Lanzenschäfte, die über den Bildrand hinausragen: wieder, wie in der Mondseelandschaft, jene gleitende Linie, die nur als wundervoll flächiges Ornament etwas Renaissancehaftes hat, in ihrer Unbegrenztheit aber einen dunklen barocken Drang ahnen läßt. Dies ist der Unterschied zwischen Altdorfer und Wolf Huber, daß jener durch die ererbten sensiblen Ausdrucksmittel der Gotik hindurch zum Neuen vordringt, während für Huber die dekorative Sprache und Größe der Hochrenaissance selbstverständliche Voraussetzung ist, über die sein Geist weiterstrebt in den Barock.

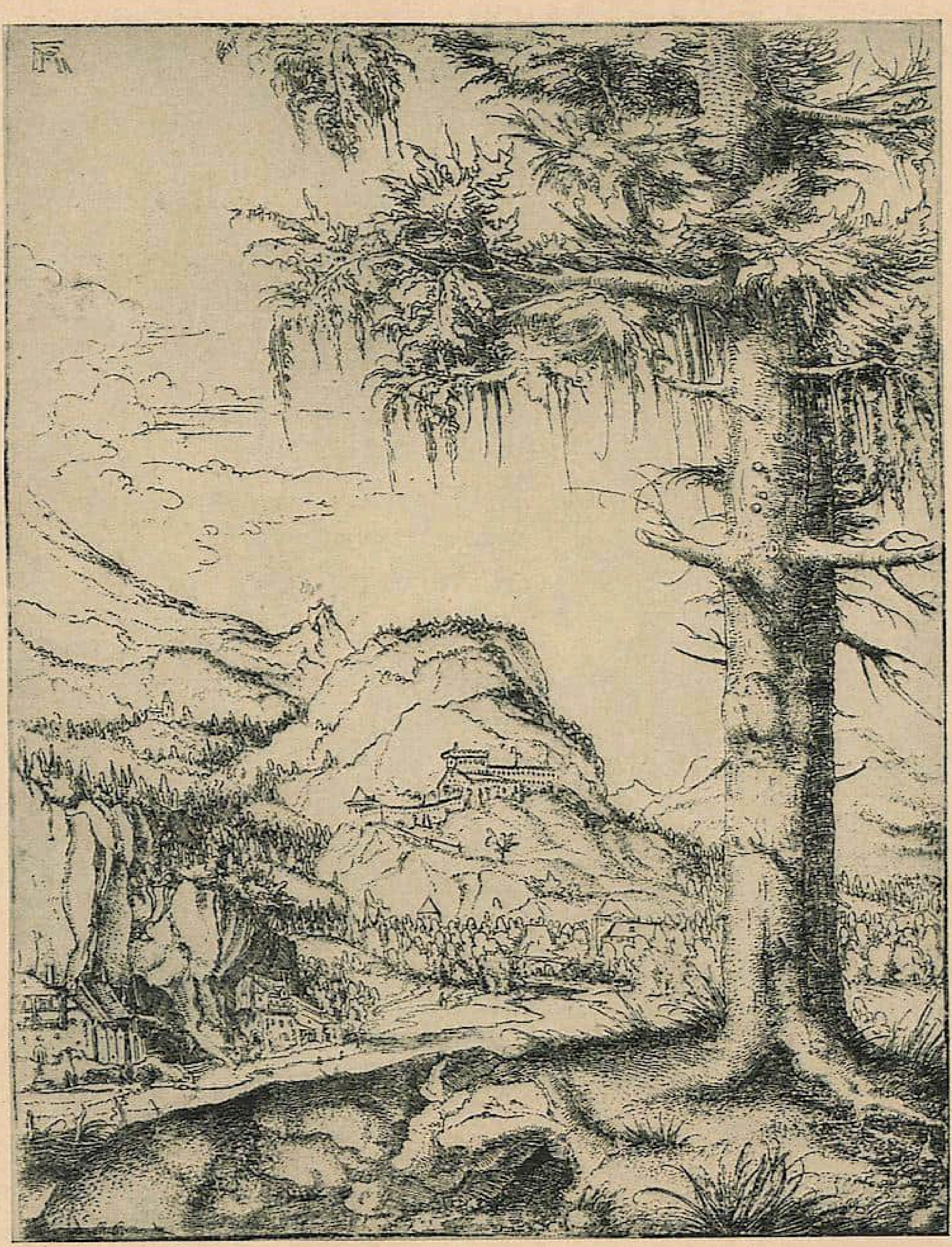
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WOLF HUBER — CHRISTI ABSCHIED VON DEN FRAUEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

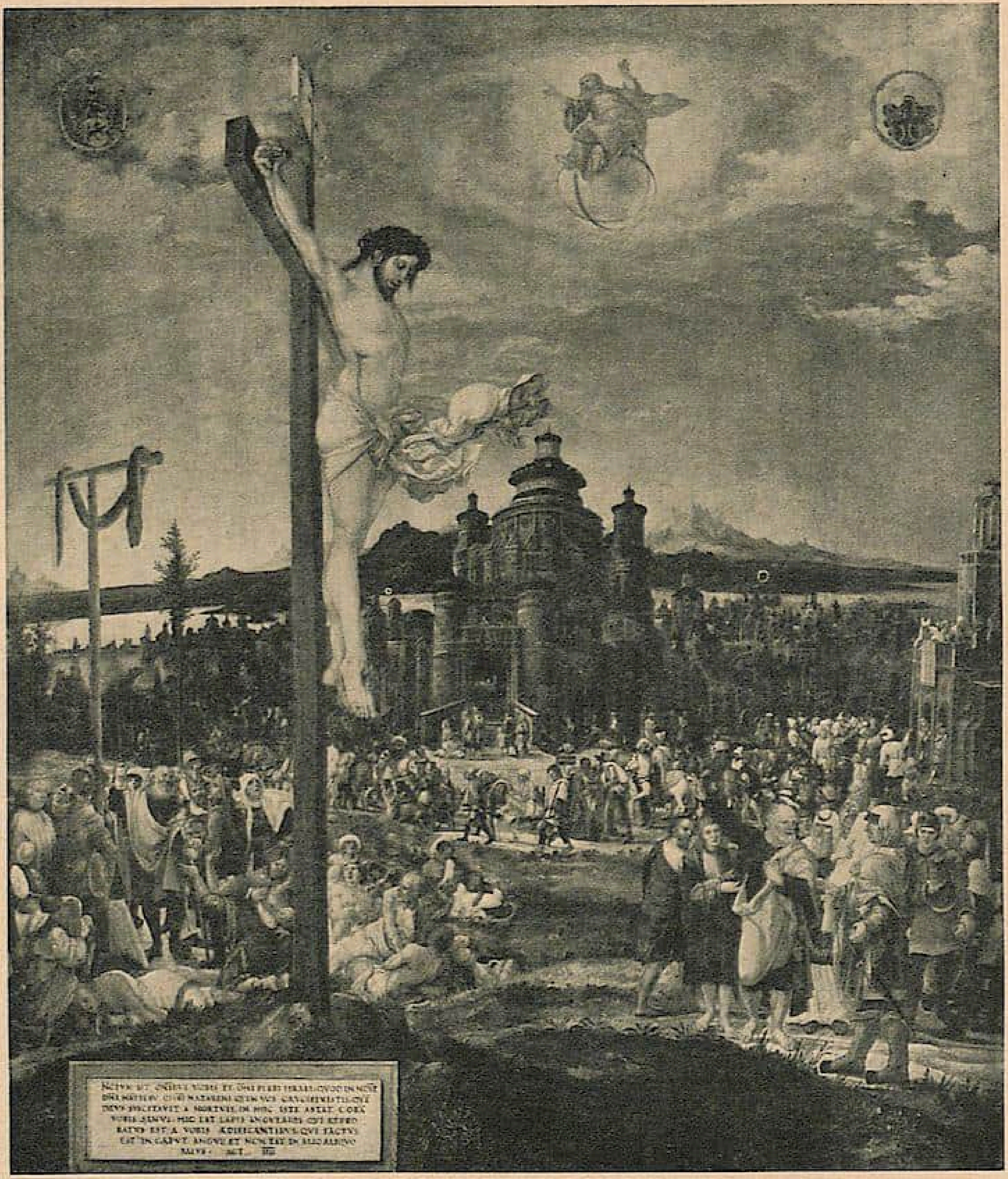
WOLF HUBER FELDKIRCH (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALBRECHT ALTDORFER LANDSCHAFT (RADIERUNG)

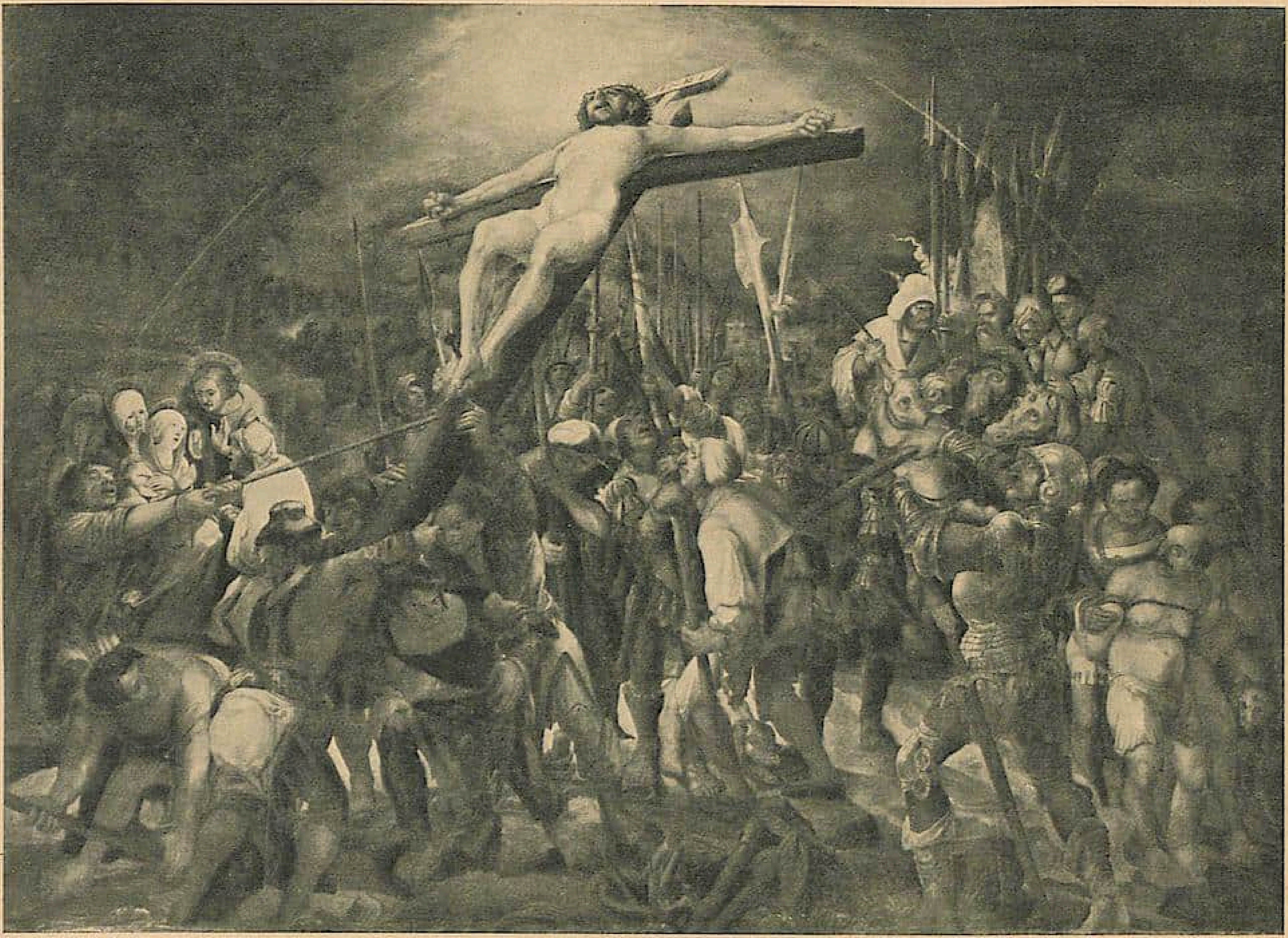
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WOLF HUBER KREUZESALLEGORIE

Im gleichen Jahre 1515, in dem jener Landsknechtsholzschnitt entstand, wird der bisher wohl unstet Umherziehende als „wohnhaft zu Passau" erwähnt. Die Bemerkung findet sich in einem Vertrag, der ihn nach Feldkirch beruft, um dort einen Annenbruderschaftsaltar zu malen, der verloren gegangen ist. Erst nach der Rückkehr von dort scheint er sich enger an Altdorfer angeschlossen zu haben. Seine Sprache wird in diesen Jahren reicher, gehäufter, minutiös-zierlich wie die des Regensburgers; das früheste erhaltene Gemälde, der „Abschied Christi" (Wien, Gemäldegalerie, Abb. S. 213) von 1519 ist völlig auf den Ton Altdorfers gestimmt, aber stärker als bei diesem überwiegt die freie Weite des Himmelsraums, unterordnen sich die Figuren der Landschaft, die mit weichgeschwungenen Linien selbst die Silhouette Christi in sich aufsaugt. Kurz darauf, 1521, ist er wieder in Feldkirch, wo unter starkem Altdorfereinfluß in Formen, die etwas miniaturhaft und unfrei anmuten, ein Beweinungsaltar entsteht, der sich an Ort und Stelle erhalten hat. Der gewaltige Charakter der vertrauten Hochgebirgsgegend scheint ihm behagt und aufs neue den Drang, groß zu gestalten, in ihm geweckt zu haben; denn noch 1523 gibt er in einer Ansicht von Feldkirch eine der großartigsten Landschaftszeichnungen, die wir kennen; in seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung ist hier eine entscheidende Wandlung eingetreten, die er selbst erkannt haben muß, denn er hat das unvergleichliche Blatt später kopiert (Abb. S. 214).

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



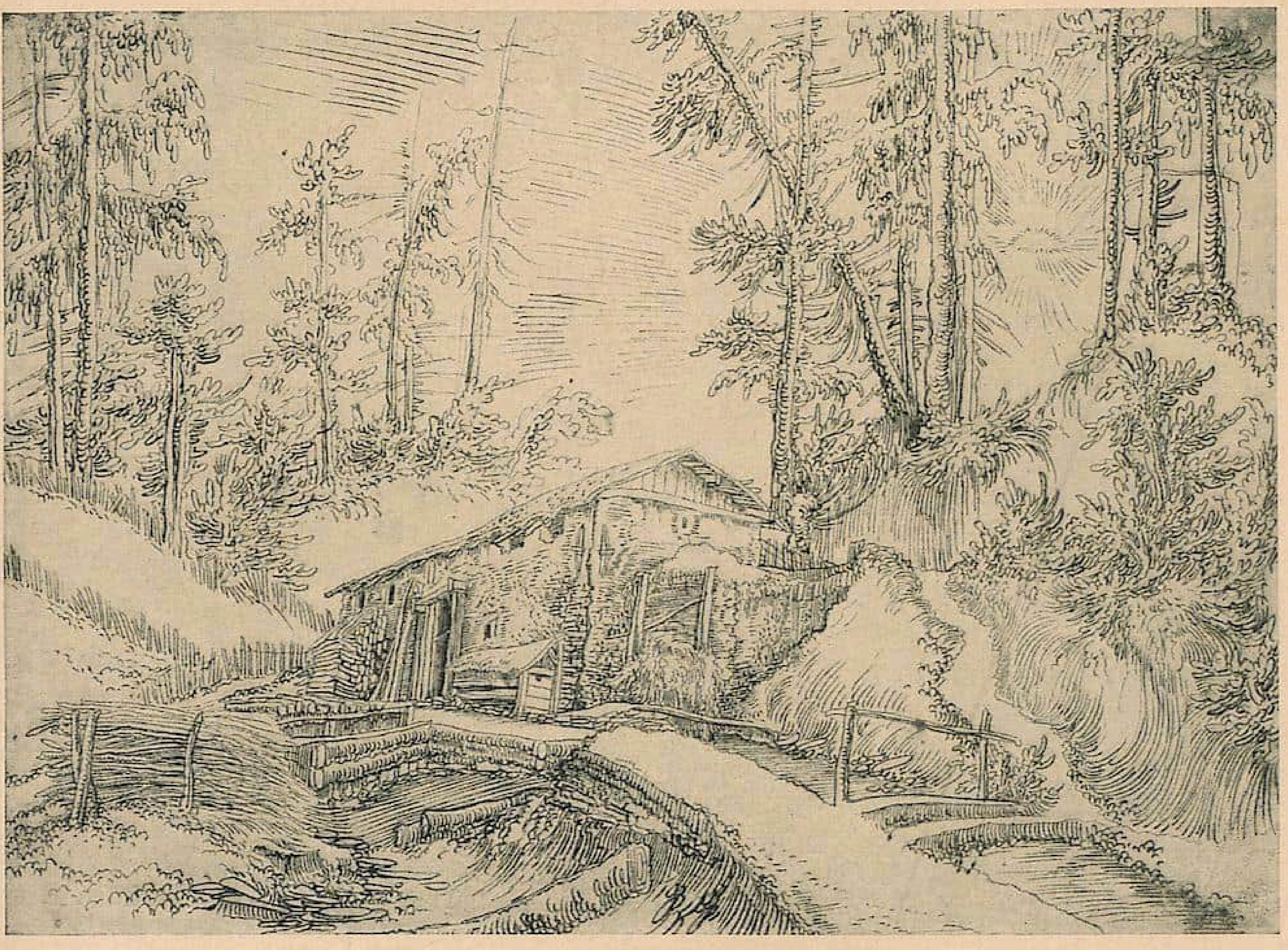
WOLF HUBER KREUZERHÖHUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WOLF HUBER KREUZABNAHME

Wenn Altdorfer sich um die gleiche Zeit von den phantastischen Märchenwäldern abkehrt und ähnlich einfachen, aber ins Großartige gesteigerten Landschaften zuwendet (Abb. S. 215), so geht er offensichtlich bei dem einstigen Schüler in die Lehre; aber auch in so verwandter Komposition wahren beide ihre Eigenart: Huber achtet nicht auf die mächtige plastische Form, die schicksalhafte Individualität des einzelnen Baumes, die Altdorfer anzieht; sein Blick dringt über die klar ausgebreiteten kleinen Formen von Stadt und Tal hinaus in die unfaßbar-wesenlose Weite des Raumes, und erst der Baum am Rand mit seinen strömenden Kurvenkaskaden lenkt aus dem barocken Überschwang zurück zur abgeklärten Ruhe einer großartig-kühlen Flächendekoration, wie die klassische Renaissance sie liebt. Diese Jahre sind Hubers klassische Periode, sein Stil entwickelt sich jetzt zu einer Reinheit der Linie, die hinter der Dürerschen kaum zurücksteht. Die klassische Gesinnung bedingt stärkere Beschäftigung mit der menschlichen Gestalt, die allerdings auch jetzt, nicht einmal in den wenigen Bildnissen, die Huber gerade in dieser Periode geschaffen hat, stärker individualisiert

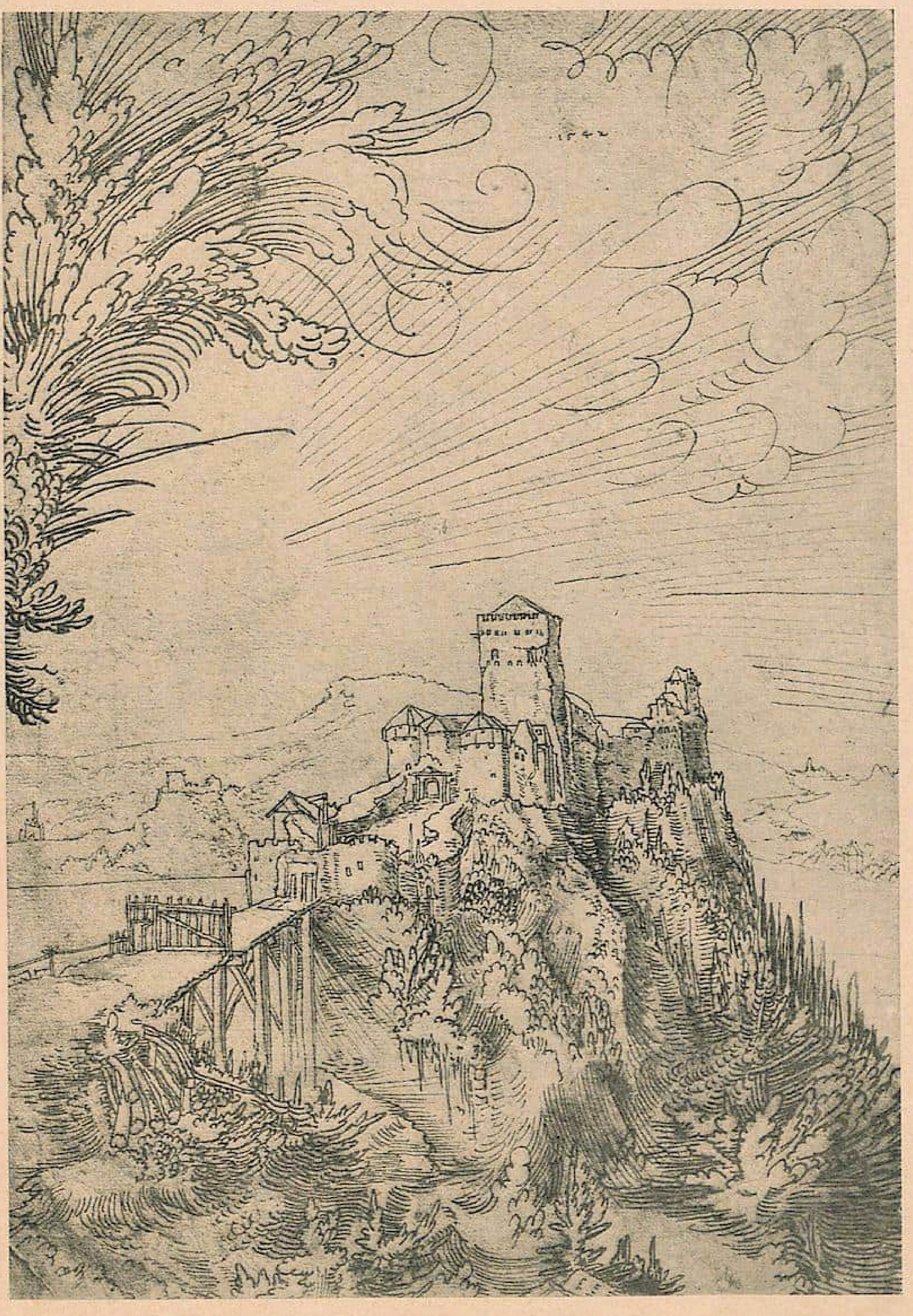
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WOLF HUBER

BAUERNHAUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



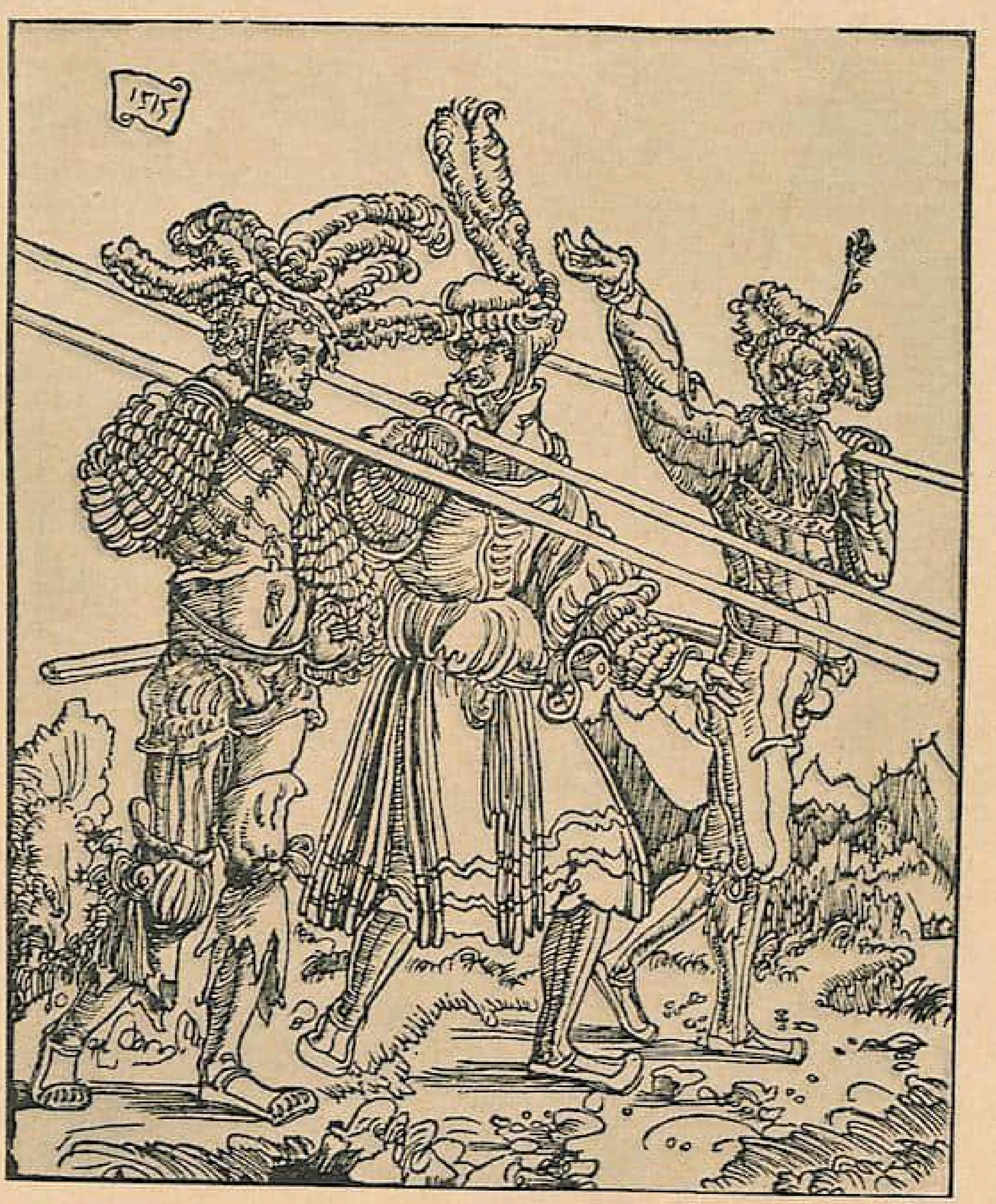
WOLF HUBER — BURG AN DER DONAU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wird; bald wird sie im abstrakt-dekorativen Spiel der Linien, bald mit leuchtend-heiterer Farbe, einem strahlenden Goldgelb und schillerndem Hellblau, in der behaglichen Ruhe des Idylls geschildert (auf der Heimsuchungstafel eines teilweise erhaltenen Marienaltars dieser Zeit, München, Nationalmuseum, und Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbemuseums). Es kann nicht ausbleiben, daß Ausbrüche jenes unterirdischen barocken Elements die Ruhe dieser Renaissancegesinnung stören; zugleich aber wird ihm am Hofe des humanistisch feingebildeten Passauer Bischofs, dessen Hofmaler er seit einigen Jahren geworden war, die Bekanntschaft mit italienischer Kunst. So entsteht um 1530 das große Gemälde der Kreuzerhöhung (Wien, Abb. S. 217), zu gleicher Zeit leidenschaftlich bewegt und von klassischer Ausgewogenheit der Gebärde. Selbst in die Idylle dringt das klassische Element: der Holzschnitt des Parisurteils legt Zeugnis ab für das vertiefte Interesse, das Huber jetzt dem menschlichen Körper und seiner Bewegung entgegenbringt. Er füllt seine Skizzenbücher mit Studien trotzig-wilder Gesichter; daneben gelegentlich eine weibliche Aktstudie, deren klassisch-kühle und großartige Typisierung in der Geschichte zeitgenössischer deutscher Kunst ihresgleichen sucht (Abb. S. 222).

Die maniera grande der Italiener, der Hubers großförmiges Gestalten von Anfang an nahesteht, bringt selbst die erregte Szene der Beweinung in ein streng rhythmisiertes, architektonisches Gefüge; auf den Holzschnitten aus der Jugendgeschichte Christi erscheint der lebendig quellende Wuchs der Menschen gebändigt durch die strengen Formen eines Tempels, dessen gotische Architektur durch Bau- und Schmuckglieder italienischer Herkunft Maß und feste Begrenzung erhalten hat (Abb. S. 223).

Wenn in den späteren dreißiger Jahren dieser italienische Einfluß sich besonders in Gebärden und Verkürzungsexperimenten stark vordrängt, so dient dergleichen doch nur jenem barocken Gefühl, das die bisher ruhig-geschlossenen Gestalten zu schwellenden lichtüberströmten Massen umformt. Erst zu Beginn der vierziger Jahre gewinnt die klassische Tendenz das Übergewicht über diese barocke Lebensfülle: die Wiener Kreuzesallegorie mutet nicht nur ihrem gelehrt-theologischen Inhalt nach trocken und kalt an (Abb. S. 216). An Stelle üppiger



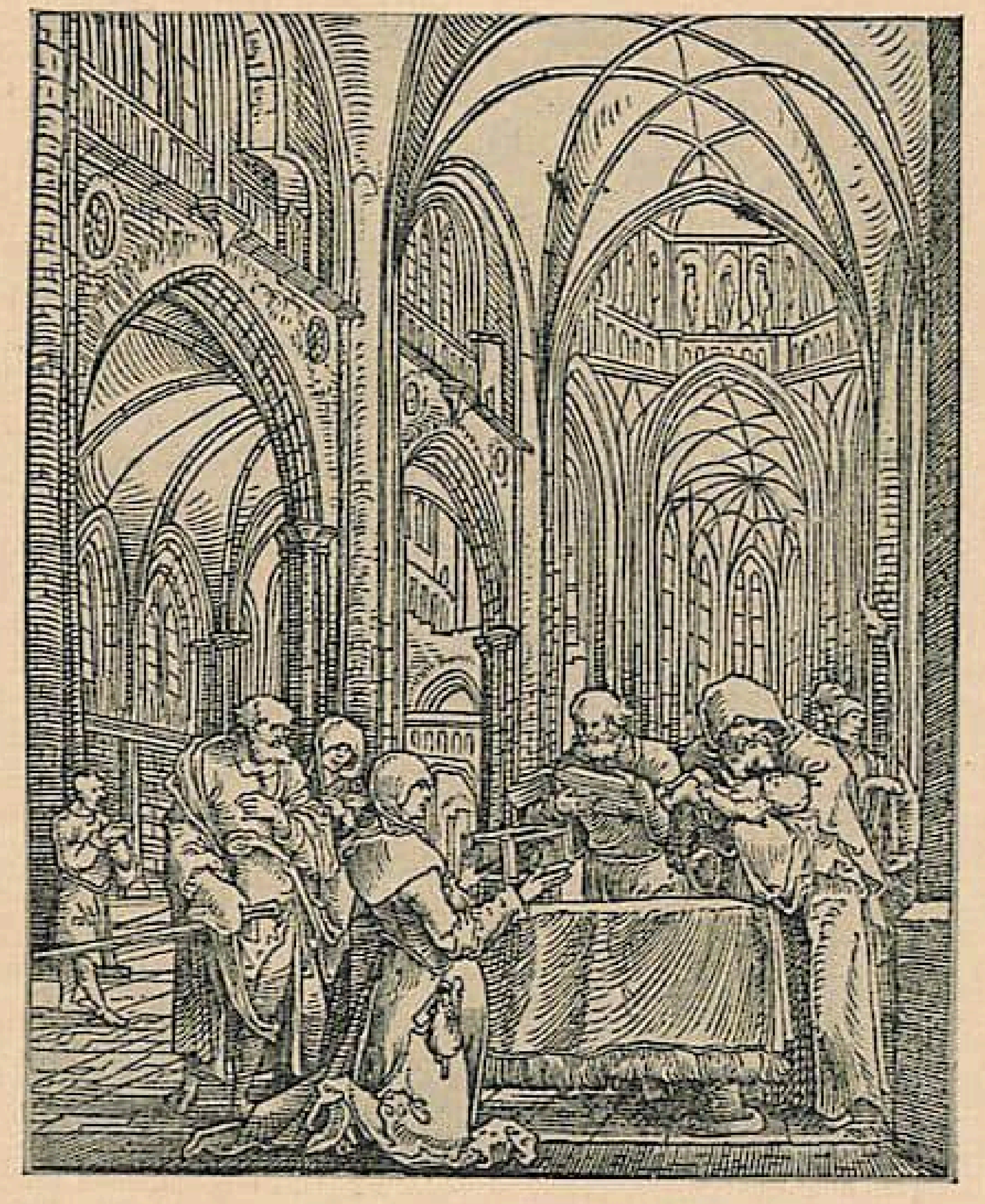
WOLF HUBER DIE DREI LANDSKNECHTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WOLF HUBER FRAUENAKTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

barocker Kraft ein etwas mattes, dekoratives Empfinden, verständlicher als hier in Landschaftszeichnungen der gleichen Periode; je gelöster und zweckbefreiter das Spiel der Linien wird, je mehr verlieren die Pflanzen den lebendig-organischen Charakter. Die Landschaft wird zum monumentalen Flächenornament; hier findet sich nichts von Altdorfers bildhauermäßigem Formdrang, aber auch wenig mehr von Hubers barocker Sehnsucht nach der Ferne; die gleiche resignierte Flucht also in das Dekorative ganz großen Stils, die zur selben Zeit auch in Florenz unter den Nachfolgern Michelangelos das Kennzeichen der beginnenden Spätrenaissance ist.



WOLF HUBER DARSTELLUNG IM TEMPEL

Man kann sich wohl vorstellen, daß dieser vornehm zurückhaltende Stil den Beifall der Zeitgenossen gefunden hat; die gelehrte humanistische Bildung, der weltmännische spanische Hofton waren auf dem Weg Gemeingut der herrschenden Schichten zu werden, die jetzt die kulturell entscheidenden sind; mit der naiven Volkstümlichkeit der Renaissance war es vorbei, die in ihren Anfängen eine bürgerliche Bewegung gewesen war. Man darf vielleicht mehr als ein bloßes Symptom des Brotneides in der Beschwerde erkennen, mit der die Passauer bürgerlichen Maler sich 1542 an den Bischof wenden: die geschäftige Werkstatt Wolf Hubers halte sich nicht an die Zunftgesetze (wozu der Hofmaler nicht verpflichtet war) und entziehe so widerrechtlich den Meistern ihren Verdienst.

Im Jahre 1553 ist Wolf Huber zu Passau gestorben. Über das letzte Jahrzehnt seines Lebens fehlen uns die Zeugnisse in noch höherem Grade als über die früheren Stufen seiner Entwicklung; eine wundervoll lebendige Skizze mit der Jahreszahl 1550, die Rudolf Riggenbach zuerst als Arbeit Wolf Hubers erkannt hat, läßt den Schluß zu, daß jene höfische Periode der Kreuzesallegorie nicht die letzte in seiner Entwicklung gewesen ist (Abb. S. 224). Marcus Curtius, auf schnaubendem Roß sich in den Abgrund stürzend — eine Szene voll barocken Ungestüms, von einer zeichnerischen Kraft, die unmittelbar an Elsheimer und Rembrandt erinnert. Die kleine Skizze läßt ahnen, welche Kontinente deutscher Kunst uns versunken sind. Der späte Huber hat vielleicht die Lücke geschlossen oder doch verringert, die zwischen den deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts und dem Auftreten Rembrandts klafft. Ein Geist voller Widersprüche, verbindet er scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, selbst des derben Alltags, mit einer fast ästhetenhaften Freude am zwecklos Spielerischen in der Kunst; so überwindet er gleich dem großen Holländer das geschlossene, aber eben deshalb auch begrenzte Persönlichkeitsideal der Renaissance durch die lebendige Kraft, die er aus der überpersönlichen Erhabenheit der Natur zieht.

Weinberger

GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG FRANZ RUMPLER (1848/1922) IM WIENER KÜNSTLERHAUS, WIEN

Sein Porträt als Jüngling: ein verträumter Romantiker mit wallenden braunen Locken. Das Porträt seiner Mutter (aus der Österreichischen Galerie): eine schlichte Bäuerin mit großen, erregten, leidvollen Augen. Sein Porträt als Mann: ein stürmischer und doch versonnener Kämpfer mit vogelartigen, kühnen, scharfen Augen. Und sein Werk: ein Triumph der farbenseligsten Tonmalerei, oft ganz verschmachtend weich, manche Landschaft wie in Tränen gebadet. Farbe, nur Farbe — ein unendliches Entzücken. Was Form, was Linie, was Komposition der Massen — im Blühen und Glühen und Sprühen des vibrierenden Elementes ist alles Glück. Sommerliche Weichheit, ja Schlaffheit und Üppigkeit, nie Winterbilder, nie Vorfrühling, nie etwas Herbes, Hartes. Bilder schon aus den 70er Jahren erinnern an die späteren Schotten, die Boys of Glasgow, mit ihren zerfließenden Farbmassen, hier und da an die teppichartige Manier Brangwyns. Nur noch gelöster, süßer, bestrickender. Oft spürt man die Farbe wie ein sanftes Gleiten einer elektrischen Hand über

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die Haut, oft rieseln Schauer der Wollust über alle Nerven — was für Ekstase liegt doch in den Farben! Sehr viel Blumenstücke, berauschend in ihrer Immaterialität, und selbst Menschen und Landschaften wie Blumenstücke behandelt. Dieser Nelkenstrauß hier, ist er auf die Leinwand gemalt, den perlgrauen Grund, oder auf das Glas davor? Es ist der lezte Extrakt gegeben, gemalter Nelkenduft, Nelken in Musik gesetzt und diese wieder in Farben zurückverwandelt. Seine Stilleben, seine Stoffe, — es ist nicht das Material in seiner Eigenheit, Seide, Glas, Metall, immer nur dieses berückende Klingen und Singen der Farbe, das die Seele völlig auflöst ins Grenzenlose. Ein Brahmane, der in verzücktem Schauen, nur Schauen die Welt vergißt und zur höchsten Seligkeit, zum Nirwana gelangt. Aber ein großer Künstler zugleich...

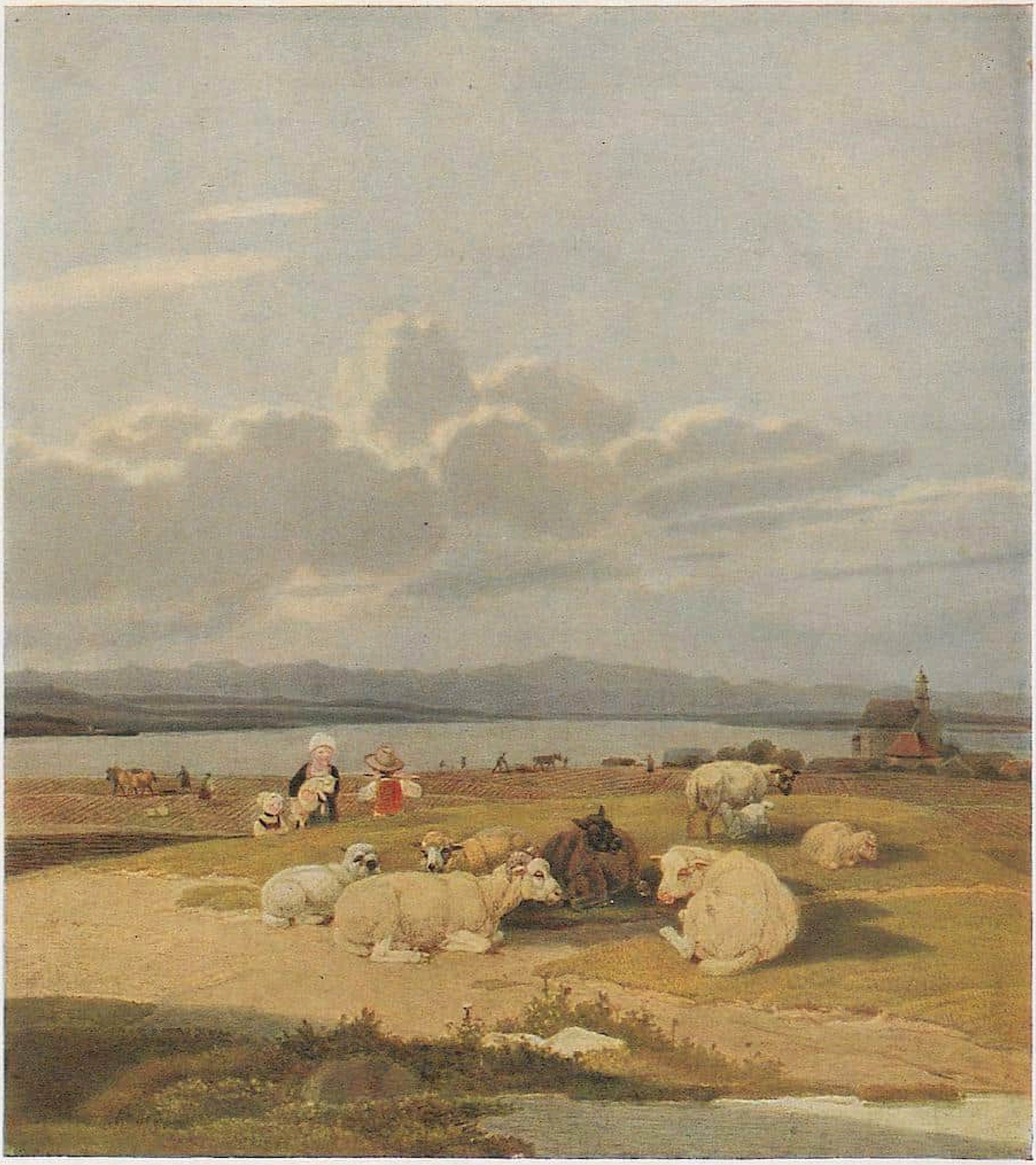
Rumpler ist 1848 in Tachau (im deutschen Egerlande) als Sohn eines armen Herrgottschnitzers geboren, kam durch aristokratische Patronanz an die Wiener Akademie, zuerst zu Engerth, dann zu Eybl. Jettel und Schindler waren seine Kameraden. Er geriet notwendig unter den Einfluß Makarts, half ihm sogar bei den Vorbereitungen zum Festzuge 1879 (wie einige Proben zeigen). Mit einem Stipendium Sedelmayers, das dieser aus dem großen Gewinn von Munkacsys „Christus vor Pilatus" ausgesetzt hatte, ging er nach Paris, doch scheint er dort keine tiefe Einwirkung erfahren zu haben. Und was ihm späterhin noch begegnete, alles hat er mit unerbittlichem Müssen und sehr bald meisterlichem Können verwandelt, indem er es in sein Farbenelixir tauchte. Kein Naturalismus, der die ganze Welt umfassen möchte, kein Impresionismus, dessen Schlachten damals in Europa tobten, keine Stimmungsmalerei, die den verschwebendsten Regungen der Atmosphäre nachgeht. Alles kreist um diesen einen Mittelpunkt. Farbe, nicht durchsichtig klar wie Edelsteine, sondern wie irgendein mystischer Stoff, Farbe zu etwas Überirdischem erhoben und alle Leidenschaft darin ausgewettert, alle Gedanken darin ertränkt, alle Zweifel darin beruhigt. Leben, Genuß, Begeisterung, alles hoch gesteigert, alles in letzter Potenz. Und darin so ganz Österreicher, daß er den Ton sucht, die Tonigkeit, die Harmonie, die Farbenwertigkeit in ihrer gegenseitigen Beziehung. Darüber wird die Form so vernachlässigt, daß sie zuweilen verblasen wirkt, die Linie nur mit der Farbe ausgedrückt.

Viele haben später Ähnliches gesucht — an Schuch kommt er am nächsten heran — bis diese Entwicklung in Cézanne endete. Bei ihm ist der Rausch zum Pathos erhoben, alles ist mit größerer Kraft der Anschauung, mit reinerem Formgefühl gesehen, das Süße fehlt vollständig. Aber immerhin, als Vorläufer Cézannes ist Rumpler am ehesten zu verstehen. Cézanne riß sich noch kühner von der baren Wirklichkeit los, war konsequenter in der Nur-Farbigkeit und zerflatterte kraft seines Rationalismus doch nie im perligen Geriesel, im Schaum und Sturz der Farbe. Bei Rumpler ist alles enger, unproblematischer, primitiver. Aber in der Einheit des Werkes, in der völligen Hingabe an einen unstillbaren Drang, im unbändigen Hinausjubeln eines beständig neu quellenden, das ganze Gemüt durchdringenden Gefühles liegt doch auch hier eine stille Größe, die dem grüblerischen Meister, den Farbenmystiker von Klosterneuburg, endlich zugebilligt werden sollte.

Franz Ottmann

WOLF HUBER — MARCUS CURTIUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. v. KOBELL

LANDSCHAFT MIT SCHAFEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

B. GENELLI

EROTEN UND PANTHER (FARBIGE ZEICHNUNG)
Im Besitz der Graphischen Sammlung, München

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES MÜNCHNER KUNSTVEREINS

Ein Geburtstagskind, das am 16. Februar auf 100 Jahre reger Tätigkeit zurückblicken durfte und im Münchner Kunstleben eine nicht ganz unwichtige Rolle zu spielen hatte und auch in Zukunft zu spielen beabsichtigt, hatte zur Feier dieses Ereignisses eine retrospektive Ausstellung veranstaltet, die in die Zeit der Gründung und die beiden folgenden Jahrzehnte zurückführte. Wirkte diese stolze Bilderschau auch naturgemäß in den außerordentlich günstigen, nahezu idealen, Ausstellungsräumen unterschiedlich, mochte man einiges, am schmerzlichsten wohl die Bilder der Tegernseer Galerie, vermissen und einiges noch besser vertreten wünschen, im ganzen war es ein wohlgelungenes, abgerundetes Bild.

Man erinnere sich: was bedeutete im Jahre 1824 die Gründung des Kunstvereins? Was wollten jene Männer: D. Quaglio, J. Stieler, Peter Heß, Joh. M. Mettenleitner, Fr. Gärtner und der Lithograph Winter mit ihr? Ihr Programm hieß: Erweckung der Liebe zur Kunst, Schaffung einer Gelegenheit für die Künstler „zur freien Entwicklung und zum Verkauf ihrer Werke". Ihr Lokal war anfangs Winters geräumiges Heim, 1826 das Himbselhaus und schließlich 1865 das jetzige im Hofgarten. Ihre Richtung war die Richtung der sogenannten „Fächler", jener Zweige der Kunst, die als Spezialfächer, wie z. B. die Landschaft und das Genre, an der Akademie damals keine Pflege, keine Unterkunft fanden. Denn solche Bilder hatten nicht die Billigung des gestrengen Klassizisten P. von Langer und nicht den Beifall des P. Cornelius und seiner Schule. Sie (Langer und Cornelius) vermißten die von ihnen gewünschte Gesetzmäßigkeit und Klarheit, die wohlgeordnete Komposition, die stille Größe und das ideale Pathos. Die eigentliche große Bedeutung aber für die Zukunft brachten dennoch jene „Fächler" durch ihre wichtigste und größte Tat: die Pflege der Münchner Stimmungslandschaft. Weshalb auch in der Ausstellung das Landschaftsgemälde bei weitem überwog. Das Bildnis lag ja auch im Aufgabenbereich der Klassizisten. Aber schon Stieler malte keine rein klassizistischen Bildnisse. Die Ausstellung ermöglichte die Nachprüfung. Man sah, wie in den gezeigten, sehr charakteristischen Bildnissen ein Stieler mehr jener, schon weicheren, malerischen Richtung angehörte, die in der Farbenfreudigkeit und Einzelausführung etwa

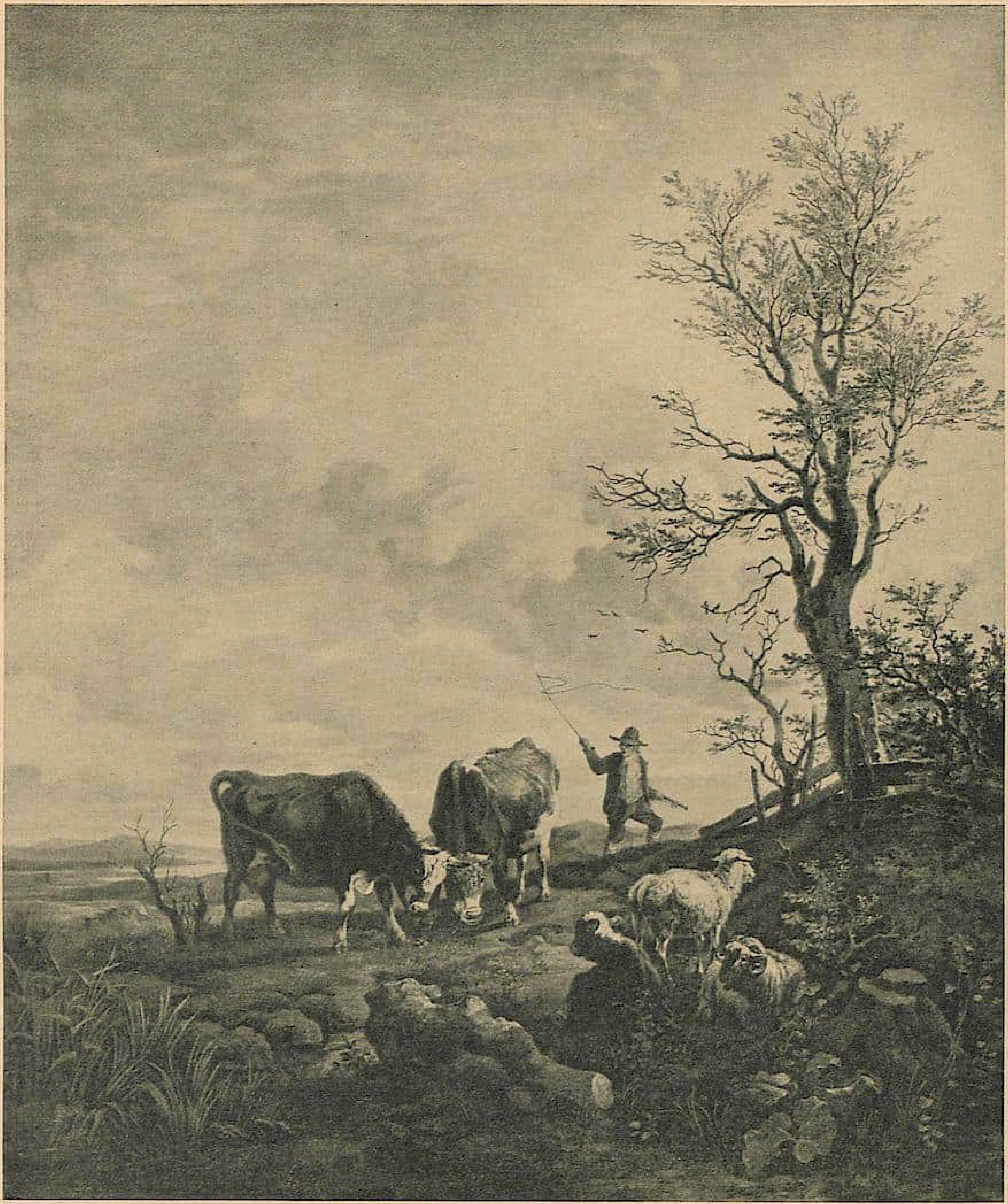
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. J. WAGENBAUER — GEMISCHTE HERDE AM WASSER

einem Gérard konform war, z. B. in dem Stielerschen Bildnis der „Mutter des Künstlers". Neben diesem, wie auch dem prachtvollen Bildnis der kleinen Mallinckrodt-Kleinschroth, dem eines jungen Mädchens u. a., bedeuteten die sehr viel tonigeren und delikateren Aquarellskizzen eine Überraschung. Eng an Stieler schloß sich Dürck. Auch er, wie vor ihm Hauber, nach ihm Monten, Muxel und der gefährlich-verführerische farbensinnliche Riedel waren gut vertreten. Unter den übrigen Porträtisten waren die Zeichnungen Heigels, die liebenswürdig frischen Kinderbilder des Clemens Zimmermann und, vielleicht mit das Beste der Ausstellung, vor allem die weich-dunkel-tonigen Bildnisse des S. Klotz bemerkenswert.

Ein seltener früher Coujola, einige Perlen von Cantius Dillis, wie dessen etwas dunkler Ruhpoldinger Weg, die helle „Niederalp" bei Ruhpolding, und von J. G. Dillis das Kloster Reitberg und jener „Isarsteg", wohl einst bei der Isarau, ein hell atmosphärischer Dorner d. J. müssen unter der ältesten Generation der Landschaftsmaler vorangestellt werden. Wagenbauer war sehr gut und markant vertreten, auch Warnberger nicht schlecht, von Rottmann wohl das verblüffendste ein farbenstrahlender Ammersee. Auch der ins Intime führende, genaue Einzelheiten gebende Bruder Leopold interessierte. Das 1815 gemalte „Schondorf am Ammersee" von W. Kobell, dessen bekanntes Schilcherbildnis und kleinere, hell sonnige Skizzen gehörten zum Herrlichsten, was hier überhaupt gezeigt wurde. Ernst Kaiser war nicht entsprechend vertreten, besser die Bamberger und Morgenstern. Auch Landschaften von Haushofer, von dem Kobellschüler Heinzmann, von Lichtenheld, Löffler, der Rottmann nacheiferte, Schönfeld, Stange, den pittoresken, aus Belgien stammenden Vermeersch, A. Zimmermann, Zwengauer verdienten Erwähnung, während Ezdorf, Heinlein, Olivier hier unbedeutend zur Stelle

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



M. J. WAGENBAUER STREITENDE KÜHE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. S. ZIMMERMANN DIE BRAUT DES KÜNSTLERS

erfreute man sich an einem großen Bilde des begabten Eberle, an des trefflichen Habenschadens liebenswürdiger Idyllik und an den technisch vorzüglichen, flotten Lithographien Winters. Unter den Geschichtsmalern bewunderte man Ph. Foltz, dessen „Sängers Fluch" einst zu seinen besten Leistungen gehörte, sah man wenigstens eine Ölstudie und ein Aquarell des späten Klassizisten Genelli. H. M. Heß war mit einem Bilde seiner späten, mehr romantisch nazarenischen Richtungen, W. Kaulbach mit einer Ölskizze zu den Wandgemälden der Neuen Pinakothek u. a. vertreten. Von R. Langer und Lindenschmit d. Ä. sah man Skizzen, vieles von Neureuther, darunter das reizvolle, fast Schwindsche Aquarell seiner Braut, von Pocci einige seiner geistvollen Zeichnungen. Schnorr v. Carolsfeld fehlte nicht, Schwind war nicht sehr reich aber gut zur Geltung gekommen, Schraudolphs zarte Zeichnung der „Findung Mosis" entzückte. Unter den Genremalern bot H. Bürkel das Bemerkenswerteste, der ja auch als Landschaftsmaler, stets weicher und wärmer werdend,

waren, B. Frieß nicht ganz vollgültig. Das Architekturbild bot interessante und für die Kulturgeschichte wichtige Ansichten des alten München, auch seiner Innenräume, besonders von Kirchen, mit subtil durchgeführten, ja romantisch malerischen Bildern D. Quaglios, Faustners, Nehers und Petzels. Freundlich, licht und farbig war Boeglers „Dechanthof in München", der Neher sehr nahe kam, von großem, historischem, aber auch künstlerischem Interesse Cogels „Theatinerkirche nebst Salvatorkirche" und, setzen wir hinzu, auch „Frauenkirche in München". Auch die Bilder von Gail, Gärtner, Gerhard, Klenze und Schönfeld boten Charakteristisches. Zahlreich waren die Bilder der Familie Adam zur Stelle, am besten wohl der Pferde- und Schlachtenmaler Albr. Adam, neben ihm der Sportpferdemaler Benno Adam und der Tierpsychologe Franz. Charakteristisch waren P. Heß' „Griechische Landleute" mit buntem, etwas hartem und glasigem Kolorit, belustigend J. A. Kleins Aquarell von 1815. Unter den eigentlichen Tiermalern sich Ansehen verschaffte und hier mit einem Ölbild, „Napoleon auf dem Schlachtfeld", etwas Außerordentliches vor Augen stellte. Als reines Genre wären ansprechende Bilder von Enhuber, Hiltensperger, eine Zeichnung von Kaltenmoser, der in seinen Landschaftshintergründen fein atmosphärisch-duftige Marr, dann Feuermüller, Rhomberg und Lorenz Quaglio anzuführen. Doch wußten die beiden letzteren nicht immer ganz der Gefahr des allzu Illustrativen und allzu Harten und Glatten, in den wie in Email glänzenden Farben zu begegnen. Wellers „Viktualienmarkt" zündete mit seiner humorvollen Note, wenngleich auch er hart und bunt ist. Einige Plastiken ergänzten dies Bild.

Was hier gezeigt wurde, war ein lebendiges Bild echt bodenständiger und allerbeste Tradition wahrender Münchner Kunst. Ihre Werte vom Standpunkt der Modernen aus zu verkennen, wäre einseitig und ungerecht. Unter allen Umständen haben diese schlichten Maler sehr viel gekonnt.

Nasse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Im Besitz von Fräulein Marčan, München

JOSEF KARL STIELER ▫ DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS, OTTILIE, SPÄTERE KLEINSCHROTH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH BÜRKEL

NAPOLEON I. AUF DEM SCHLACHTFELD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

231

K. COUJOLA — OBERES INNTAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. A. VERMEERSCH WASSERBURG AM INN (AQUARELL)

Im Besitz der Graphischen Sammlung, München

VOM SCHAFFEN

In der Kunst gibt es keine Nächstenliebe. Schaffe für dich, dann schaffst du für andere.

*

Wenn die Malerei sich müht, das Wesen des Lichtes zu fassen, so ist das das gleiche, wie wenn die Philosophie sich müht, das Wesen Gottes zu fassen: das Problem des Ursprungs der Dinge, einmal in seiner sinnlichen, einmal in seiner geistigen Form. Auch wenn die Kunst dies Problem eine Zeitlang verläßt, sie wird immer dazu zurückkehren.

Wer durch die Kunst der Wirklichkeit entrinnen will, ist wie ein Mann, der den Wein mißbraucht, um sich zu berauschen.

Die Kunst gebraucht erst richtig, wer sie zu einem Stück seiner Wirklichkeit macht.

*

Wer die schmerzlichsten Enttäuschungen vermeiden will, muß nach dem streben, was er nicht erreichen kann.

*

Ein Werk reiner Kunst übt unter den Ein-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CANTIUS DILLIS

NIEDERALP BEI RUHPOLDING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

S. HABENSCHADEN HIRTE MIT HERDE

drücken des Daseins eine ähnliche Wirkung aus wie die Erscheinung eines Kindes: wir empfinden die reinigende Kraft eines Stückes lauteren, unverbildeten Lebens.

Was Christus über die Macht des Kindes gesagt hat, gibt uns einen Anhaltspunkt für das Kapitel, das bei ihm fehlt: das Kapitel Kunst.

*

Oh, „blaue Stunde" einer werdenden Kunstepoche, Zeit zwischen Dämmerung und hellem Tag!

Du bist die Zeit reichster, geheimnisvollster Stimmung. Wohl dem, der dich miterlebt und nicht verschläft.

*

Ein genialer Irrtum ist oft fruchtbarer als eine Wahrheit, die jeder verstehen kann.

*

Wehe dem, der auf Zukunft spekuliert beim Spenden seiner Kraft! Spende sie für die Gegenwart; sie wird das Nötige von selber für die Zukunft aufsparen.

Der Drang nach Revolution und das Streben zum Typus, diese scheinbar entgegengesetzten Kräfte, sind das „perpetuum mobile" der Kunst. Beide sind gleich unentbehrlich. Sie sind in Wahrheit nicht entgegengesetzt, sondern die gleiche Kraft in zwei verschiedenen Stadien der Entwicklung einer künstlerischen Welle.

*

Trägheit ist nicht immer gleich Faulheit; es gibt eine fruchtbare Trägheit, die Trägheit des Reifens; sie darf mit der verhängnisvollen Trägheit des Säens und der Trägheit des Erntens nicht verwechselt werden.

*

Als ich jung war, glaubte ich, nichts sei leichter, als den Strahl der Seele von Mensch zu Mensch zu leiten. Jetzt weiß ich, daß nichts verschlossener ist als das Reich der Seele. Nur durch die Reflexe eines Spiegels vermögen wir ihre Strahlen in fremde Augen zu lenken.

Solch Spiegel ist die Kunst.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zahllose Mißverständnisse auf dem Boden populärer Geschmacksurteile liegen darin, daß die Phraseologie unserer Alltags-Ästhetik die Begriffe, die zwischen schön und häßlich liegen, nicht herausgebildet hat. Die meisten Menschen meinen, daß man alles, was man nicht häßlich findet, schön finden muß.

*

Der weise Mann, welcher den Spruch aufstellte: „Über Geschmack läßt sich nicht streiten", war ein Egoist. Er wollte sich die törichten Stunden ersparen, die man vergeudet, wenn man mit Schwerhörigen über Musik rechten muß.

Aber aller Egoismus rächt sich. Hinter dem Schutzwall dieses Spruches diktieren nunmehr die Schwerhörigen im Reiche der bildenden Kunst ungestört ihre Musikansichten der ganzen Welt.

*

Wie kommt es, daß der Mensch nur für das Wesen der Farbwirkungen keine eigenen, diesem großen Reich unserer Eindrücke eigentümlich entwachsenen Wortbegriffe geprägt hat. „Warm", „leuchtend", „stumpf", „gebrochen", „schwer", „heiter", „hell", „laut", — alle diese Bezeichnungen sind nichts als rohe Vergleiche mit anderen Sinnesempfindungen. Es zeigt, daß hier ein Reich ist, dessen Wesen wir erst zu ahnen beginnen.

*

Wer kennt nicht vielbeachtete Menschen, deren ganze geistige Betätigung in nichts anderem besteht als in Überschriften. Diese Überschriften werfen sie mit großer Geste in die Debatte des Lebens. Der eigentliche Text interessiert sie nicht mehr.

*

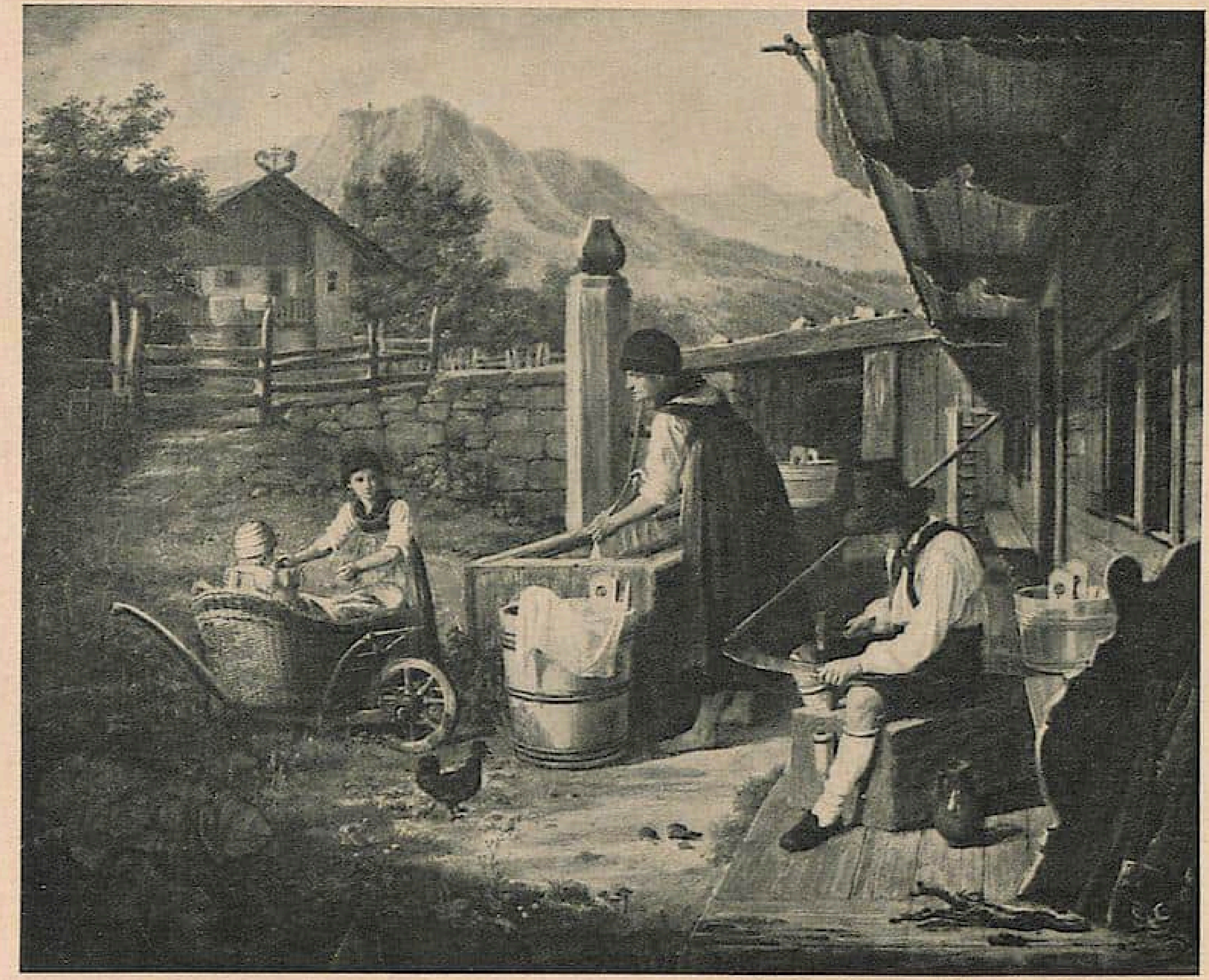
Es gibt Dinge, die aufhören zu existieren, wenn sie sich beweisen lassen.

*

Was im technischen Sinne „moralisch" ist, kann reizlos, gleichgültig, herausfordernd, aber nicht häßlich sein. Es gibt keine Häßlichkeit, die nicht im technischen Sinne zugleich moralisch wäre.

Daraus geht nicht hervor, daß nun alles Technisch-Moralische zugleich schön wäre. Zwischen schön und häßlich liegen neutrale Zwischenwerte.

*



L. QUAGLIO D. J. — GEBIRGSLANDSCHAFT MIT INNEREM EINES BAUERNHOFES

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Kraft des Überdrusses ist eine größere schöpferische Gewalt des Daseins als die Kraft des Wohlgefallens. Die erste treibt zum Verändern, die zweite nur zum Erhalten.

*

Die großen Kunstwerke sind die einzigen Festungen, die von der Zeit nicht gestürmt werden. Wo sich eine geistige Macht in ihnen festsetzt, ist sie unüberwindlich.

Das zeigt die katholische Kirche.

*

Das Schattenreich der Griechen, in dem die Abgeschiedenen weiterleben müssen als blutlose Schemen, sieht man schaudernd verwirklicht, wenn man um sich schaut in der Kunst seiner Zeit. Die Alten dachten es sich schlimmer als das Nichtmehrsein.

Wie fein sie empfanden!

*

Vor hundert Jahren sagte man: Wenn ein Raffael ohne Arme geboren wäre, würde er doch der große Künstler sein.

Heute sagt mancher: Wenn ein Raffael ohne Augen geboren wäre, könnte er doch ein großer Künstler sein.

Wenn man die unwirklichen Vorstellungsbilder heutiger Künstler sieht, wird einem klar, wie wenig man von der unfixierten Kunst derer weiß, die nur im Geiste schauen können.

*

Nur wer trunken sein kann vom Wein des eigenen Blutes, darf Künstler werden.

Fritz Schumacher

J. v. SCHRAUDOLPH — MOSES IM BINSENKÖRBCHEN (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus der Radierfolge „Italienische Reise"
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
AM TIBER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK. AMALFI — AUS DER RADIERFOLGE „ITALIENISCHE REISE"

SEPP FRANKS „ITALIENISCHE REISE"*)

Es ist seit einigen Jahren unter Malern und Literaten Mode geworden, über Italien geringschätzig zu reden, als sei es eine Sache, die überhaupt nicht lohne, daß man sich mit ihr beschäftige. Aber wenn man diesen Blasierten Spanien nennt, dann beginnen ihre Augen zu leuchten. Spanien, ja, das ist etwas anderes!

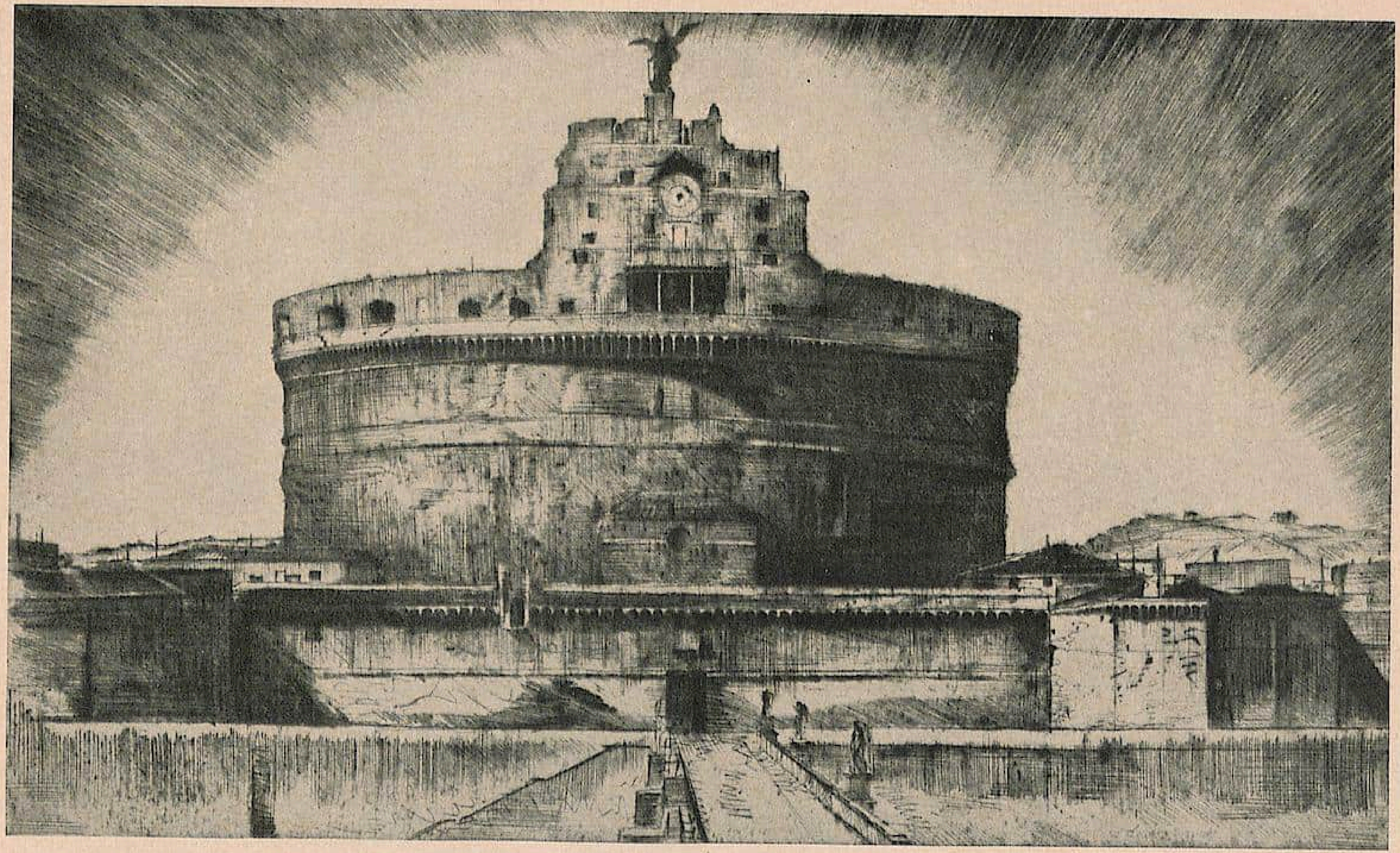
Muß man erst beweisen, daß solche Urteile, wie alles Übertriebene, subjektiv unüberlegt und objektiv falsch sind? Gewiß ist Spanien ein Land der tausend Wunder, und Sepp Frank ist ja auch dort gewesen und hat in einer Folge von Radierungen seine Eindrücke festgehalten. Aber er ist doch auch nach Italien gegangen und hat über diese Reise in zwölf Radierungen künstlerisch Rechenschaft abgelegt. Und es will dem unvoreingenommenen Blick fast scheinen, als sei diese italienische Serie der spanischen als seelisches Erlebnis und als graphische Leistung sogar noch um einiges überlegen.

Das allerdings war von vornherein gewiß, daß Sepp Frank Italien anders sehen werde als alle, die vor ihm dort gezeichnet, gemalt oder radiert haben. Mit anderen Worten: es war vorauszusehen, daß Sepp Frank auch in seinen graphischen Erinnerungen an Italien zunächst sich selbst, ein Spiegelbild seiner eigenwilligen Persönlichkeit geben werde. Wir finden zwar fast ausschließlich längstvertraute Motive. Aber es ist doch eine starke und merkwürdige Veränderung mit ihnen vorgegangen. Sie haben sich beim Passieren der Seele Sepp Franks so sehr mit seinem Wesen vollgesogen, daß sie nunmehr ebensoviel davon als von ihrem eigenen Wesen haben. Und so ist manches dieser Blätter eine große Überraschung. Es stellt wohl dieses oder jenes bekannte Motiv vor und ist doch etwas ganz anderes. Altvertraut und verblüffend neu zugleich: das ist der Eindruck. Und außerdem drängt sich dem Betrachter wieder das Empfinden auf, daß Frank im Architektonischen vielleicht doch am stärksten ist. Daß die Mappe auch rein graphisch höchst interessant und reizvoll ist, bedarf bei Frank keiner besonderen Erwähnung.

Richard Braungart

*) Sepp Frank, Italienische Reise. Zwölf Radierungen. Ausgabe A Nr. I—XXX; Ausgabe B Nr. 1—50; Ausgabe C Nr. 51—170. München, F. Bruckmann A.-G.

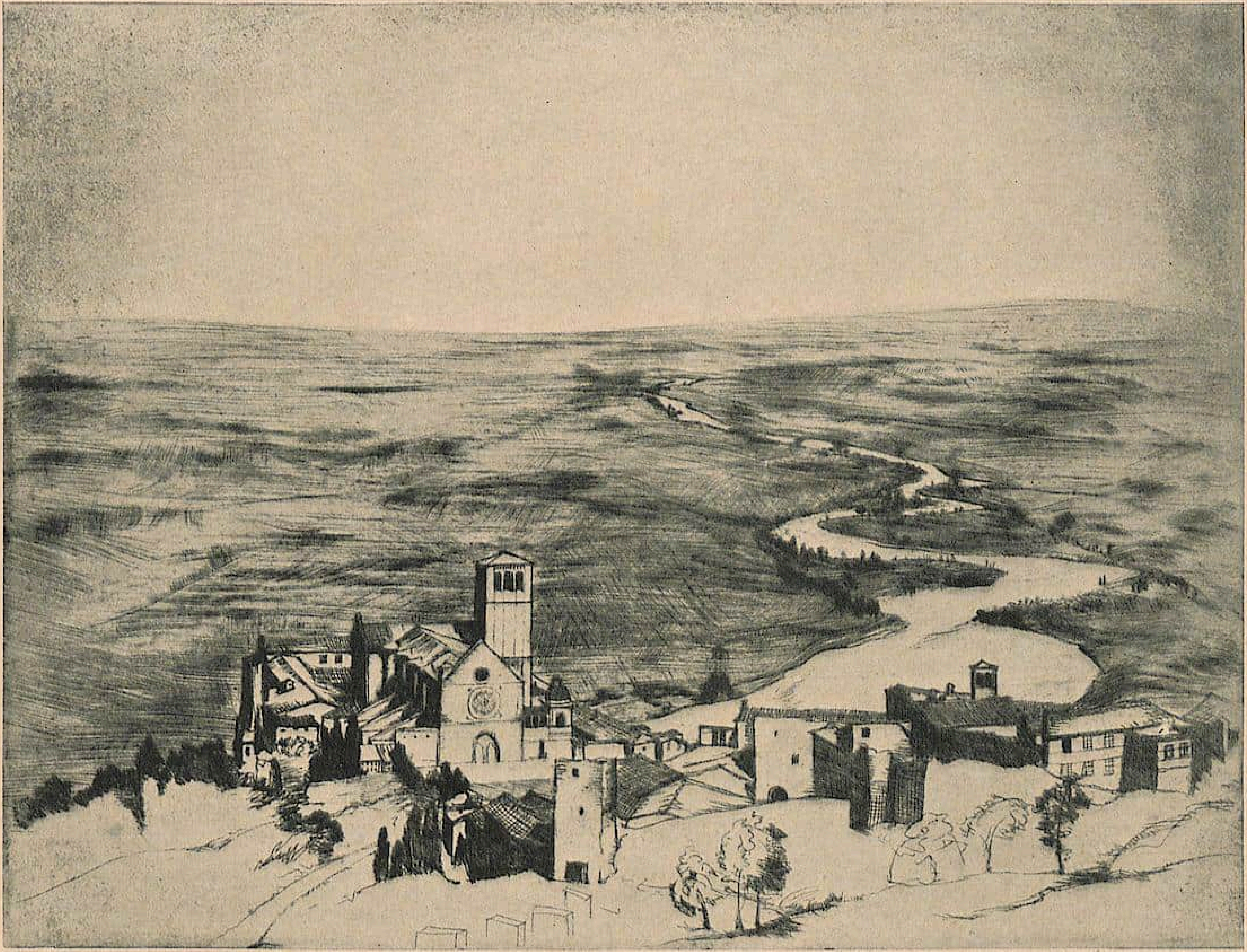
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Italienische Reise“
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
ROM, ENGELSBURG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Italienische Reise“
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

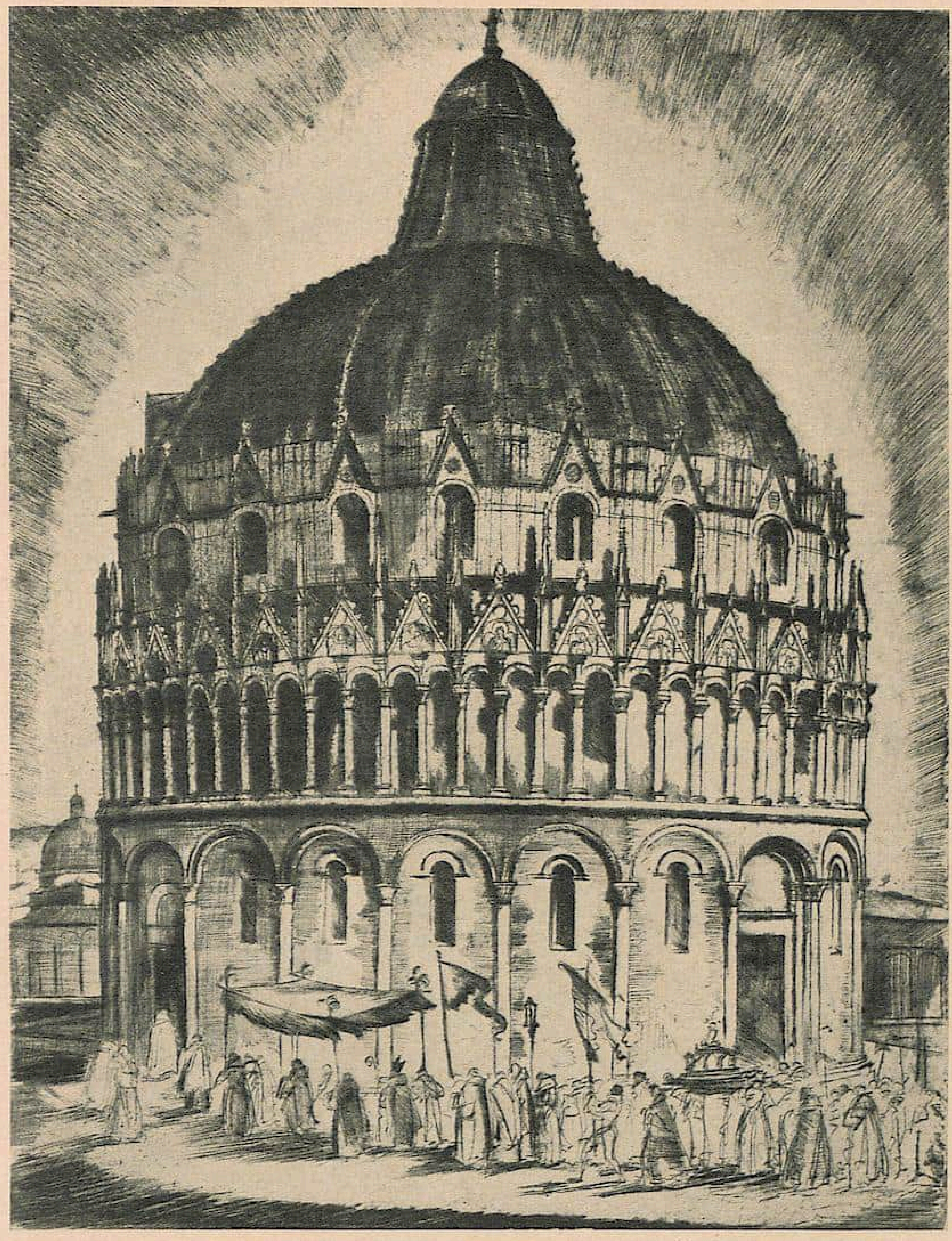
SEPP FRANK
ASSISI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus der Radierfolge „Italienische Reise“
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
▫ URBINO ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Radierfolge „Italienische Reise“
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SEPP FRANK
PISA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ CLAUS

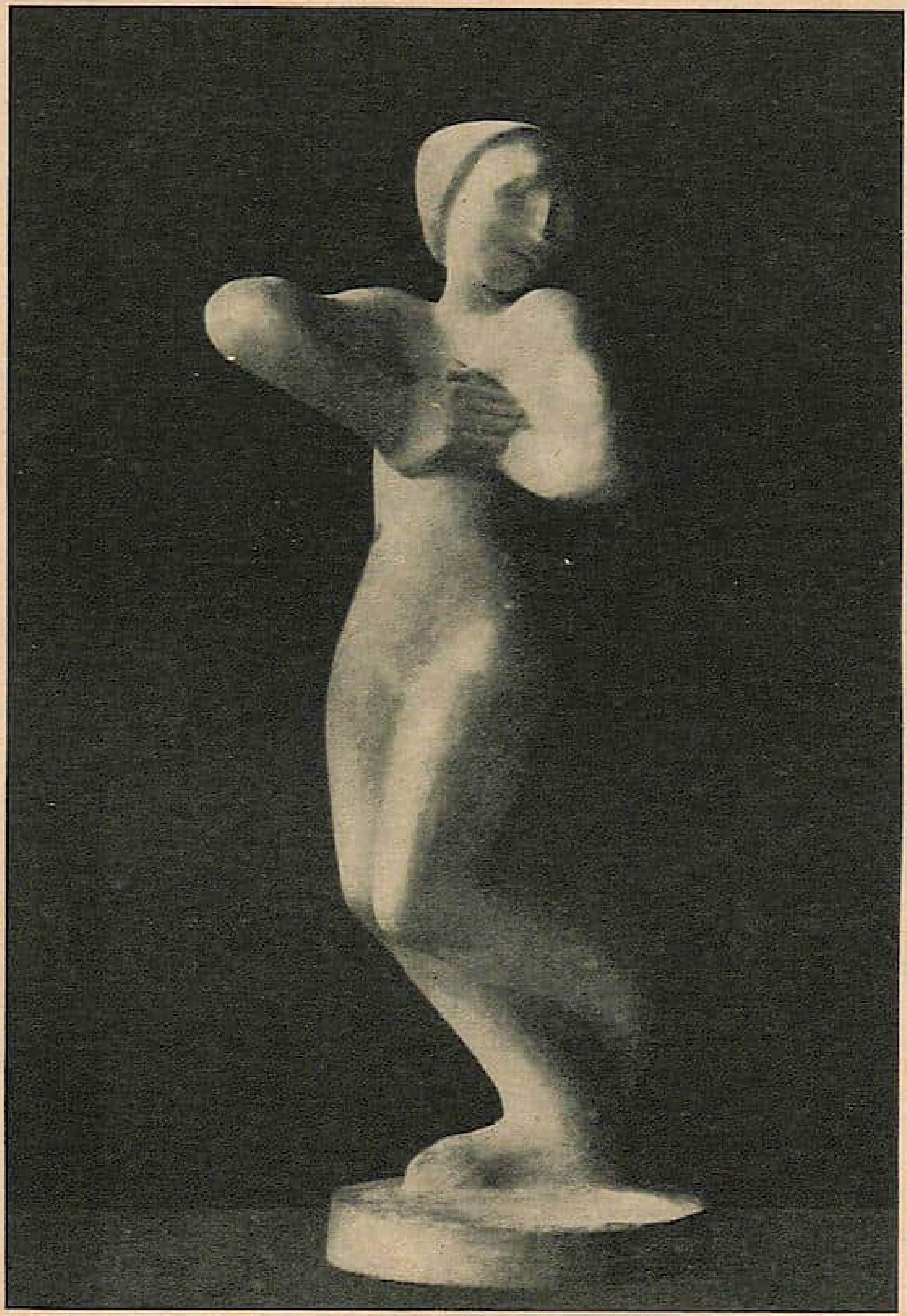
Der in München wirkende Bildhauer Fritz Claus gehört zu den leider nur allzu seltenen Künstlern, die ruhig ihr Ziel verfolgen, ohne sich an die Öffentlichkeit zu drängen und ohne die Reklametrommel für ihr Talent zu rühren. Die Bescheidenheit ist begründet in einer innerlichen Gefestigtheit, in der Überzeugung, daß alle Schöpfungen, auch die, welche der Künstler selbst als verhältnismäßig gelungen bezeichnet, nur Etappen, Vorbereitungen bedeuten für das, was dem Bildhauer als Ziel vorschwebt.

Das Erfreuliche an den Werken von Claus ist zuerst und zuletzt die Stilsauberkeit, die Ehrlichkeit und die Kraft des Wollens. Alle Figuren, jede Büste ist wirklich plastisch gedacht. Ohne Anlehnung an frühere Stile, frei von jedem Klassizismus wie von einer heimlichen Nachfolge der Klassik sucht der Künstler die dreidimensionale Form in ihrer Rundung als etwas sinnlich Abtastbares vor uns aufzubauen. Es ist absolute Plastik angestrebt, ohne irgendwelche malerischen Tendenzen oder Effekte. Gerade in dieser schlichten Sachlichkeit liegt ein gut Teil der Überzeugungskraft, der dauernden Wirkung der Clausschen Schöpfungen.

Es berührt weiterhin angenehm, daß sich der Künstler jederzeit frei von modischen Strömungen hält, kein heimlicher Gotizismus und kein Kokettieren mit ägyptischer Plastik. Die gerundete Form des bewegten Körpers beschäftigt Claus am meisten. Dabei ist sein Bemühen darauf gerichtet, allen Gefahren des malerisch Barocken auszuweichen. Daß in dem Betonen der Bewegung bei so vielen Schöpfungen wie in der Freude an vollen, mitunter fast üppig zu nennenden Formen ein gewisser barocker Zug steckt, ist jedoch nicht zu leugnen, aber der Bildhauer hütet sich stets vor der Wiedergabe allzu heftiger Aktion. Es ist somit eine Art gefesselter Barock, überall wird eine gewisse Dämpfung, eine Harmonie besonderer Art angestrebt.

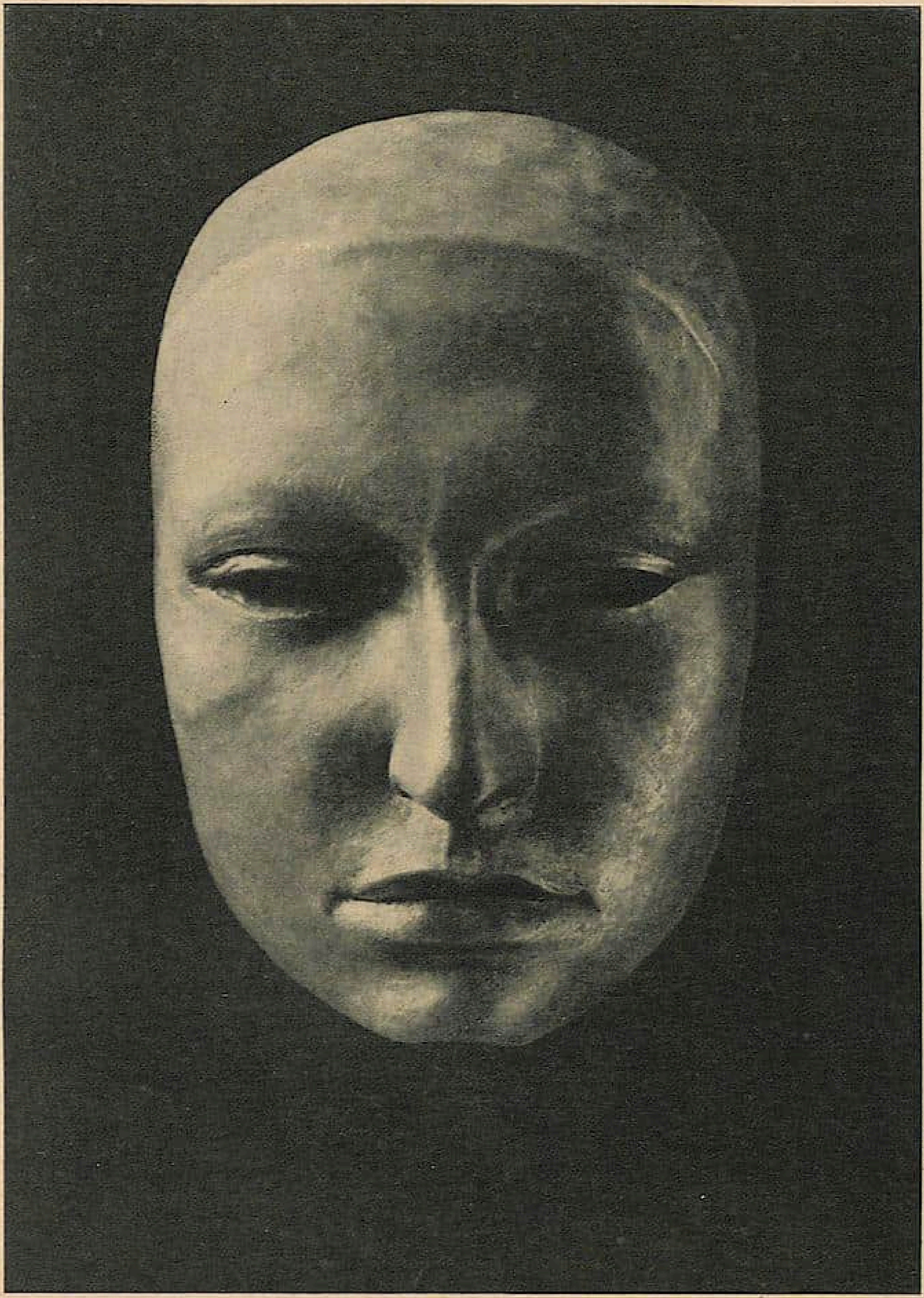
Die gesunde, kräftige, männliche und an richtiger Stelle zurückhaltende Kunst von Claus dokumentiert sich besonders schön in seinen Bildnisbüsten. Jegliche Zuspitzung ist hier vermieden und wiederholt verspürt man das Bemühen, zu dem Einmaligen, Besonderen des Porträts etwas Allgemeingültiges, allgemein Menschliches zu gesellen, das Individuelle mit dem Typischen zu vermählen.

August L. Mayer



FRITZ CLAUS HARLEKIN (TERRAKOTTA)

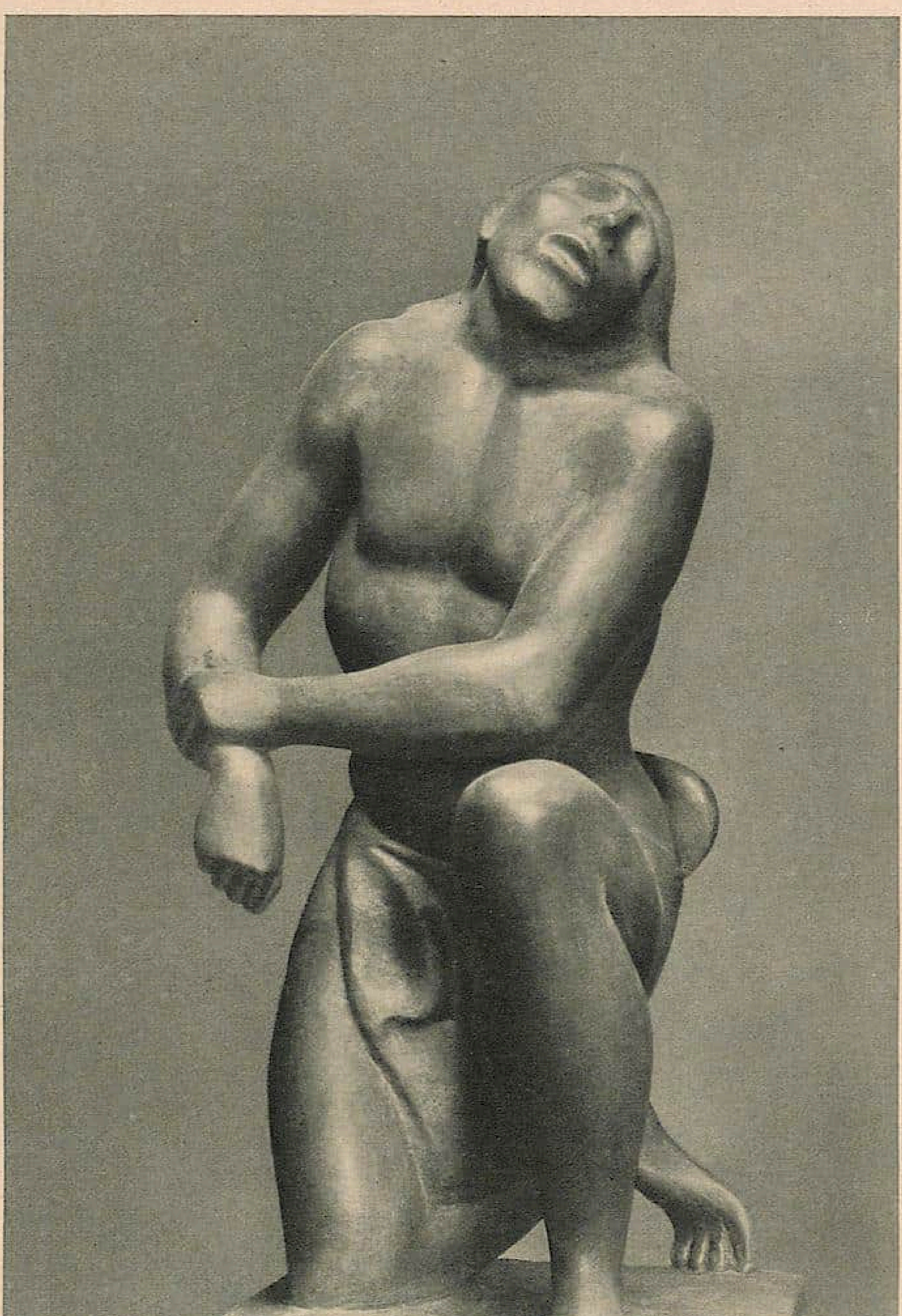
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Staatsgalerie Karlsruhe

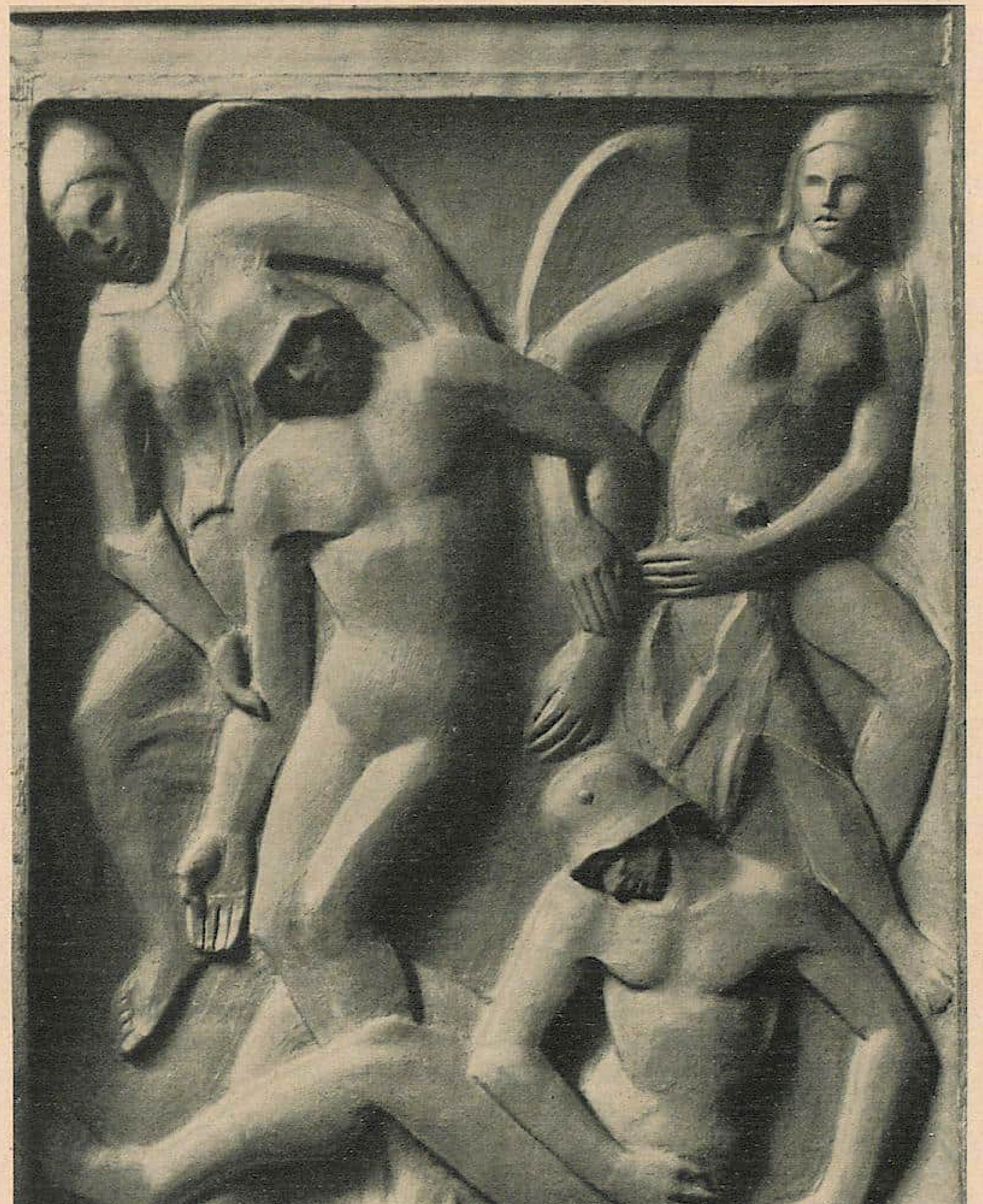
FRITZ CLAUS ▫ PORTRÄT
(KUPFER GETRIEBEN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ CLAUS KNIENDE (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ CLAUS

DEKORATIVES RELIEF. MITTELSTÜCK AUS EINEM TRIPTYCHON FÜR DAS KRIEGERDENKMAL IN SAARBRÜCKEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Die Frühjahrsschau der Secessions-Ausstellung in der Galerie Paulus bringt eine willkommene Gelegenheit, die älteren führenden Meister der alten Secession nicht nur, sondern auch in erfreulich großer Anzahl und mit vielen Arbeiten die Jüngsten dieser Künstlervereinigung auf dem Gebiete der Graphik, der Handzeichnung, des Aquarells eingehender und intimer kennenzulernen, als dies bei den alljährlichen großen Gesamtausstellungen im Glaspalast möglich ist. Aus solchem Wunsche auch der Künstler heraus, einmal in breiterer Weise zu Worte zu kommen und eine anschauliche und abrundende Ergänzung zu den Ölgemälden zu bieten, begreift sich die wirkliche überwältigende Fülle des Dargebotenen. Und daß die Ausstellungsleitung klug, verständnisvoll und entgegenkommend besonders die Jüngeren, die Schulen und Schüler der bekanntesten Lehrer, wie Zügel, Habermann, Stuck, Becker-Gundahl, Herterich, die ja selbst auch mehr oder weniger umfangreich zur Stelle sind, so recht in den Vordergrund gestellt hat, werden ihr nicht nur diese danken. Zumal es in der Tat eine sehenswerte, eine im Durchschnitt wirklich gute Ausstellung ist. Gewiß findet sich auch eine Anzahl älterer Blätter unter den die sämtlichen Räume der Galerie füllenden Arbeiten, gewiß sind auch Blätter da, die das von früheren Ausstellungen her gebildete Urteil zwar vielleicht befestigen, aber nicht abändern, im ganzen jedoch gibt es große Überraschungen und zwar durchweg erfreulicher Art. Wenn wir hier einige Namen nennen, so soll damit nichts Ungünstiges oder Ablehnendes über die gesagt sein, die der Platzmangel zu nennen verbietet. Im Oberlichtsaal sei beispielsweise auf Seylers brillante Indianerbilder, auf Pietzschs kraftvolle Landschaftsaquarelle, auf Hüthers Ausdruckskompositionen, Thalheimers feintonige Koloristik, Plenks zarte dekorative Note, auf Hahns Plastiken hingewiesen. Von der Becker-Gundahl-Schule, die diesmal besonders gut vertreten ist, seien als begabt J. Bergmann, Kaspar, Nernd, Zeller, genannt. Qualität bieten aber auch Trumm, Geibel, Dill, Kirchner Kunz, Hiller, Oppler, Grossmann, Hause und manche andere, kurz es sind kaum Nieten vorhanden.

Nasse

THEODOR-VON-GOSEN-AUSSTELLUNG IN BRESLAU

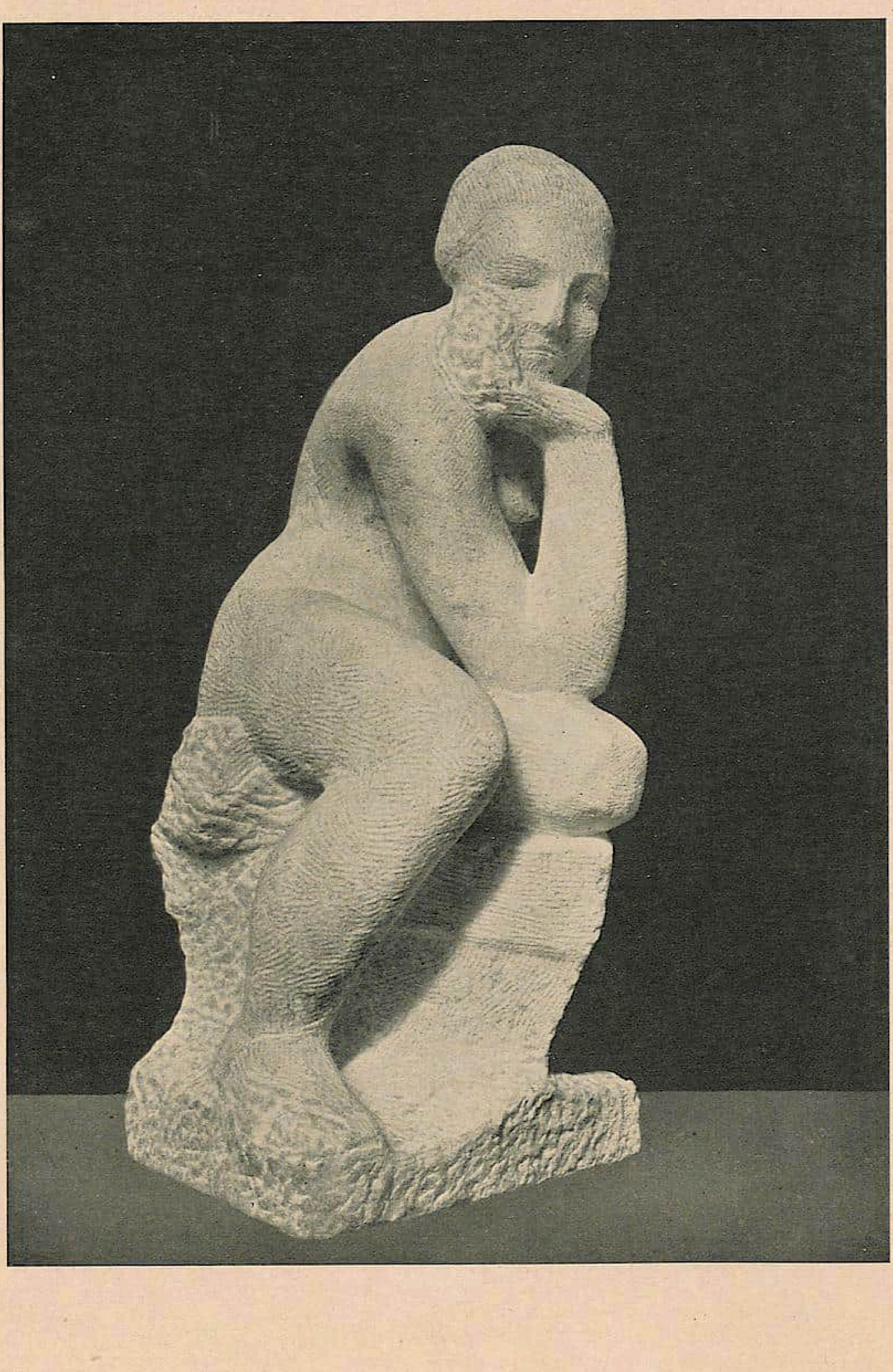
In der neunten Ausstellung der Gesellschaft der Kunstfreunde im Museum der bildenden Künste wurde eine gedrängte Übersicht über das Schaffen des Bildhauers Theodor von Gosen geboten. Der jetzt fünfzigjährige Künstler, ein Augsburger von Geburt, der seine gesamte Schulung in München genossen hat, ist hier Professor an der Kunstakademie. Jedes der achtundsechzig ausgestellten Werke zeigt das Ringen des Künstlers um die Gleichheit von Form und Inhalt und beweist sein Erkennen von der Wichtigkeit der Auswertung aller plastischen Möglichkeiten. In der Verbindung von Plastik und Kunstgewerbe ist sein Schaffen vorbildlich. Von höchstem Interesse ist Theodor von Gosens handwerkliche Schulung und Freude. Er hat die Techniken feinst durchdacht, bleibt nicht einseitig bei der einen stehen, sondern verwendet die einzelnen da, wo das Thema eben diese besondere Behandlung oder das besondere Material verlangt. Die Erstbedingung des Bildhauers, im Material zu denken, erfüllt Gosen restlos. Ebenso experimentiert er nicht mit den technischen Methoden. Wo er in Wachs oder Ton modelliert, ist es jedesmal eine Bedingung; ob er Wachs- oder Sandformerei bevorzugt, ist immer eine für den Fall unumgängliche Notwendigkeit. Deshalb entstehen — rein handwerklich schon — Perlen wie z. B. die Büste von Franz Strauß, dem Vater Richards, oder Porträtparadigmata wie die Büste Otto Roeses. All seine derartigen Arbeiten bleiben nie beim photographischen Bilde stehn, sondern zeigen das Wissen um den dargestellten Menschen, es handelt sich also um keine zufällige äußerliche Ähnlichkeit allein, sondern diese wirklichkeitsechte Sprache der Gosenschen Büsten ist die individuelle Erfassung vom Eigenwert und der Eigenart des Darzustellenden. Ungemein fesselt als Materialfaktor die Liebe Gosens zum Eisenguß. Es ist erstaunlich, welche unendlichen Zartheiten und — fast möchte man sagen — Hautnuancierungen — der Künstler mit der Eisenplastik erreicht. Der entstehende, leichte silberne Glanz gibt Ausdruckswerte von innigster Sprache. Die Figuren leben, ohne auch nur im Allerentferntesten banal zu wirken. Die Neuerweckung des Eisengusses und seine Hochführung zu solcher Wertung, ist ein besonderes Verdienst des Künstlers. In seinen Gestalten ist eine Bewegung von so rhythmender Kraft, daß sie immer von neuem packen. Viel erreicht Gosen hier durch die Wachsformerei. Dadurch entstehen Klarheiten von der eindeutigen Wesenheit griechischer Plastiken. Es bauen sich dann so einheitliche Formen auf wie der „Perseus“, bei dem alles ein Guß, ohne jedes spätere Ansetzen ist. Durch das Fehlen des Nachziselierens bilden sich solche in sich ruhigen und doch feinst alles sagenden Arbeiten wie der Kopf von Franz Strauß. Hypothetisches und Skurriles gibt es für Gosen nicht,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Staatsgalerie München

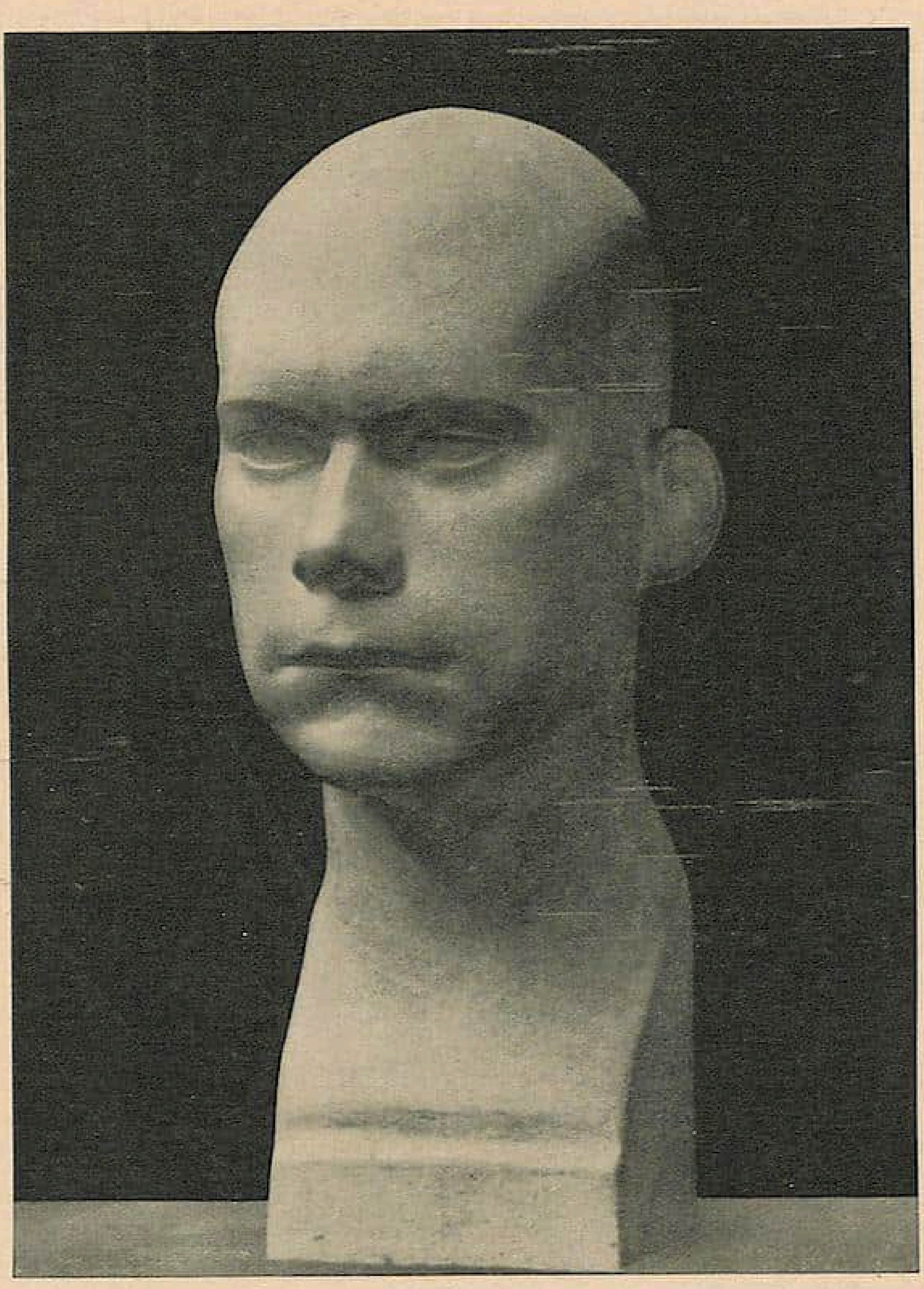
FRITZ CLAUS ⊙ WEIBLICHE BÜSTE
(BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ CLAUS SITZENDE (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ CLAUS — PORTRÄTBÜSTE KARLI SOHN-RETHEL (STEIN)

Städtische Galerie, Düsseldorf

weil er jede methodische Absichtlichkeit meidet und auf die grammatikalisch genaue Übersetzung zeitlicher Geschehnisse in räumliche Formen verzichtet. Deshalb vermeidet er Lebloses darzustellen und bekommt dadurch keine toten Stellen in seine Arbeiten. In seinen Denkmälern wird die plastische Versinnbildlichung rein erhalten. Ebenso weicht er dialektischen Spitzfindigkeiten aus. Die Einfachheit seiner Denkmäler und Statuetten, z. B. des Beethovendenkmals und der Heinebronze ist deshalb so stark, weil (das platonische Gesetz wird erfüllt!) es von der Gesamtstruktur des Nur-Gegenständlichen ideell distanziert ist. Gosen ist selbst Musiker. Man fühlt das aus allen seinen Werken, man hört es aus den unsäglich zart und doch so männlich fest durchgeführten Emaillearbeiten. Hier hat er aus dem Empfinden von der Einheit der Grenze und des Begrenzten — einem Gefühl, das den meisten Kunstgewerblern abgeht — wahrhaft künstlerisch gestaltet. Keine Zierwut erfaßt ihn, er dekoriert nie, sondern er gliedert und verbindet hier plastisch und farbig den Gegenstand als Kunstwerk. Er erreicht deshalb einen Gestaltungszusammenhang, der überzeugt, weil er es versteht, sowohl im Monumentalen wie im Anmutigen zu denken. Stilstreng, fast archaisch, ist Gosen in den Plaketten und Medaillen. Alle aus der Formgebundenheit entstehenden Herbheiten mildert er durch die prachtvolle Behandlung des Materiales, und weil ihm Stilnachahmung fern liegt, erreicht er auch in dieser scharf konzentrierten Bildnischarakteristik Eigenes. Das Einschreiben plastischer Elemente in architektonische Bedingungen gelingt ihm gleich gut, wie die Parallelstellung von schwieriger Schrift und deren Umrahmung.

Dr. R. C. M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ CLAUS BILDNISBÜSTE (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH WASKE

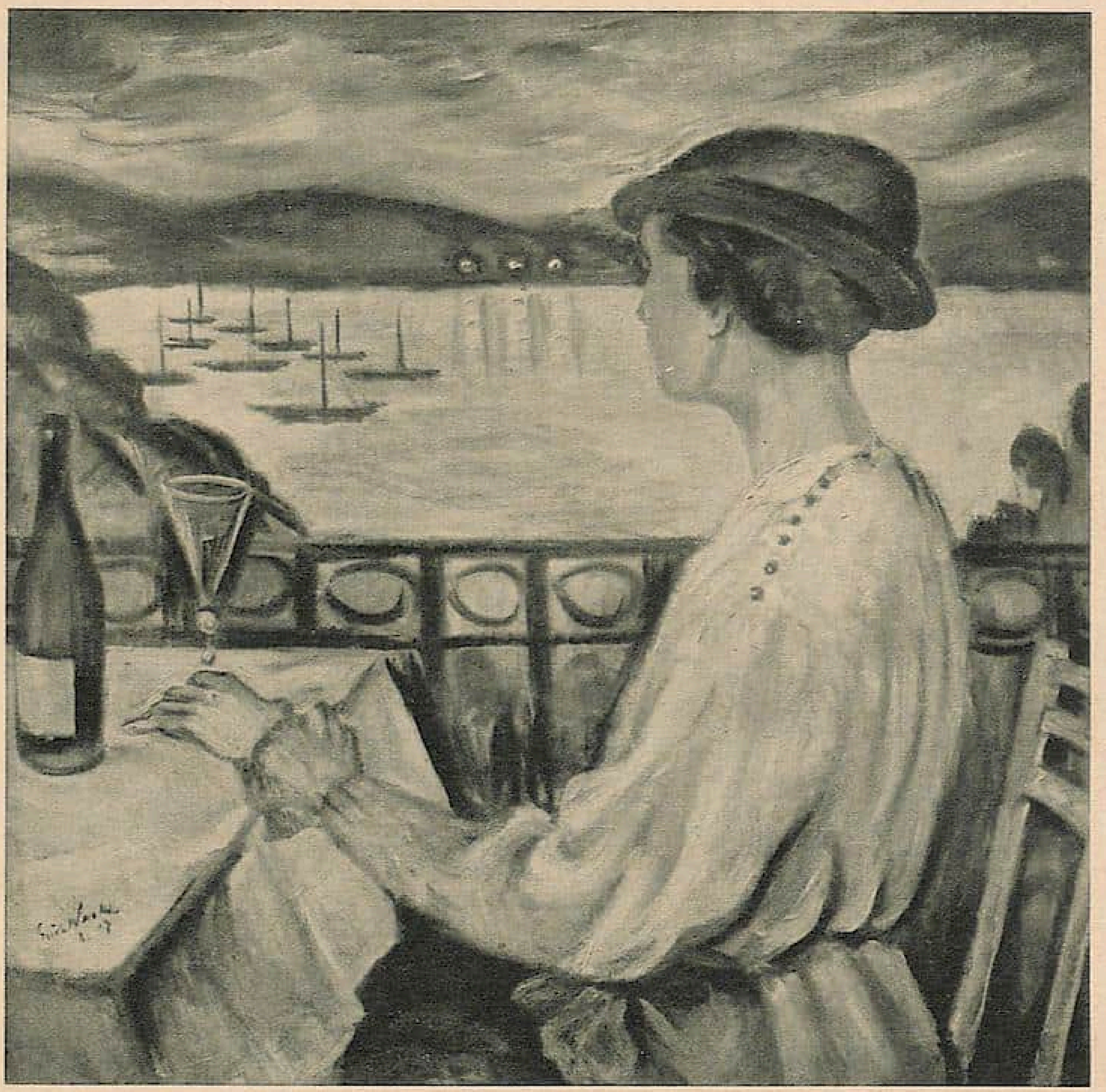
Man konnte in den Ausstellungen kurz nach dem Kriege, auch schon in der letzten Kriegszeit, in der allgemeinen Richtung der Maler eine Wandlung erblicken. Wer viele Ausstellungen besuchte und darauf acht gab, dem mußte es eigentlich deutlich werden, daß zwischen der Gegenwart und der Vorkriegszeit eine tiefe Lücke klaffte; daß Menschen, die man früher genau kannte, ein völlig verändertes Äußere zeigten, eine Metamorphose erlebt hatten, die niemand ihnen zugetraut hätte (sie selbst am wenigsten). Da waren Leute, die ihr Leben lang nicht an Ernstes, Tragisches gedacht hatten, Künstler vom alten Typ, mit Stirnlocke und Kaffeehausphilosophie, mit Samtjakett und Zigarette, dekadent, politisch indifferent, latitudinarisch. Sah man sich diese Gesellschaft, oder wenigstens einen Teil davon nach dem Kriege an, so waren sie gar nicht wiederzuerkennen. Da waren gar ernste Leute aus ihnen geworden, voll Verständnisses auf einmal für letzte Fragen, für Sinn und Weg des Lebens, voll tragischer Auffassung, sittlicher Strenge, von kosmischem Gemeingefühl erglüht. Es war, als ob sie sich der Frühzeit schämten und die Welt gleichsam abgeschworen hätten.

Höher zu bewerten waren natürlich Naturen, denen die Gegebenheiten der Zeit und des Tages nicht erst Anlaß zur Um- und Abkehr zu werden brauchten, die in sich, im Schatz des Gemüts, im Fundus der Intelligenz bereits die Tiefen aufwiesen, die uns staunend aufblicken lassen. Unter diese tiefangelegten Menschen rechne ich Erich Waske, der mir als Mensch ebenso hoch steht wie als Künstler. Ein Grübler, ein Sinnierer, ein blonder Träumer, der dichtend den Weltenweg nacherlebt und alle Gefühle des Allwerdens fühlt, klopstockisch den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt.

Am 24. Januar 1883 wird er bei Berlin als Sohn eines Kaufmanns geboren. Großstadt und Schule sind ihm Fesseln, von denen er ferienfroh am Meer aufatmet. „Der letzte Ferientag war immer trostlos, noch mehr der letzte und allerletzte Blick aufs Meer." Der Zeichenunterricht führt zur Entdeckung des Künstlers. Die Schullaufbahn endet mit der Primareife und leitet nicht zum Kaufmannspult, wie „Vernünftige" rieten, sondern zur Akademie, die 1906 bis 1908 besucht wird. Sie bringt nicht die erwartete Erfüllung, sondern kalten Formendrill. Dabei das Gefühl, „daß der einzige Lehrmeister nur die Konzentration auf die in uns lebende Kraft Gottes sein kann". Diese, einer ganz knappen Lebensskizze Waskes entnommenen Worte bezeichnen seinen frühen Willen zum Eigenleben. Da befreit ihn ein halbes Jahr Münchener und Schleißheimer Einsamkeit vom Bann impressionistischer Anschauungsweise. Das Blau des Himmels vertieft sich, das glühende Orange der Kornfelder leuchtet auf. Er ringt mit der Sonnenpracht. Die Prosa des Kasernenhofs unterbricht diese Träume schrill. Aber die „Neue Secession" bringt 1911 schon den Erstling seiner neuen Richtung. 1912 folgt Weiteres auf der Juryfreien Ausstellung. Ein Pariser Semester bringt inmitten impressionistischer Milieukunst scheinbaren Rückweg zur Natur. Pariser Grau der Hinterhäuser und Gärten führt zu genauer Hingabe an Wirklichkeiten. Es entsteht in Erinnerung daran die „Brasserie", die jetzt als Wahrzeichen einer Durchgangsstation im Atelier prangt. Der Künstler selbst beobachtet da mit verinnerlichter Aufmerksamkeit Eintagsmenschen in ihren modernen Kostümen, koketten Uniformen, oberflächlichen Unterhaltungen oder in Zeitungslektüre. Es ist gut gemalt und zeigt gediegene Schulung, aber es ist nicht Waske, ist Boulevardkunst. Ganz allmählich gewinnt die bessere Natur wieder die Oberhand, die heißgeliebte Sonne tritt gebieterisch an die Spitze der Welt. Wolken, Sonne, Meer heben berauschendes Tönen an. Die entscheidende Entwicklung will anheben, da bricht der Weltkrieg aus, der „große Völkerwahnsinn". Bezeichnend das Eingeständnis, daß die erhabene Reinheit und Teilnahmslosigkeit der Natur angesichts so schrecklicher Vorgänge oft von niederschmetternder Gewalt gewesen sei. Erst nach dem Kriege wird das Unterbrochene angeknüpft. Die Ehe mit einer hochgebildeten, schönen Lebensgefährtin eröffnet neue Ausblicke und läßt poetische Hochtöne schwingen. In tropische Weiten lockt Zukunftshoffnung. Heut steht Waske auf der Höhe. Jede große Ausstellung legt von seinem Können Zeugnis ab, die Meisterzeit ist angebrochen.

Stecken wir zunächst einmal Waskes Art von der der künstlerischen Nachbarn ab. Es gibt unter den heutigen Expressionisten ersten Ranges einige, die in der Form mit der Gegenstandsherrschaft des Impressionismus gebrochen haben, aber auch nur in der Form. Der Impressionismus hat seine hohen Verdienste, und vor einem Renoir und Monet werden wir das Staunen und Entzücken nicht los, können soviel empfinden wie vor den Neuesten. Die Frage bleibt nur, wieviel solcher Empfindung wir aus Eignem zu bestreiten haben, wieviel dem Maler gehört, und da werden wir oft die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH WASKE FRAU AM WANNSEE

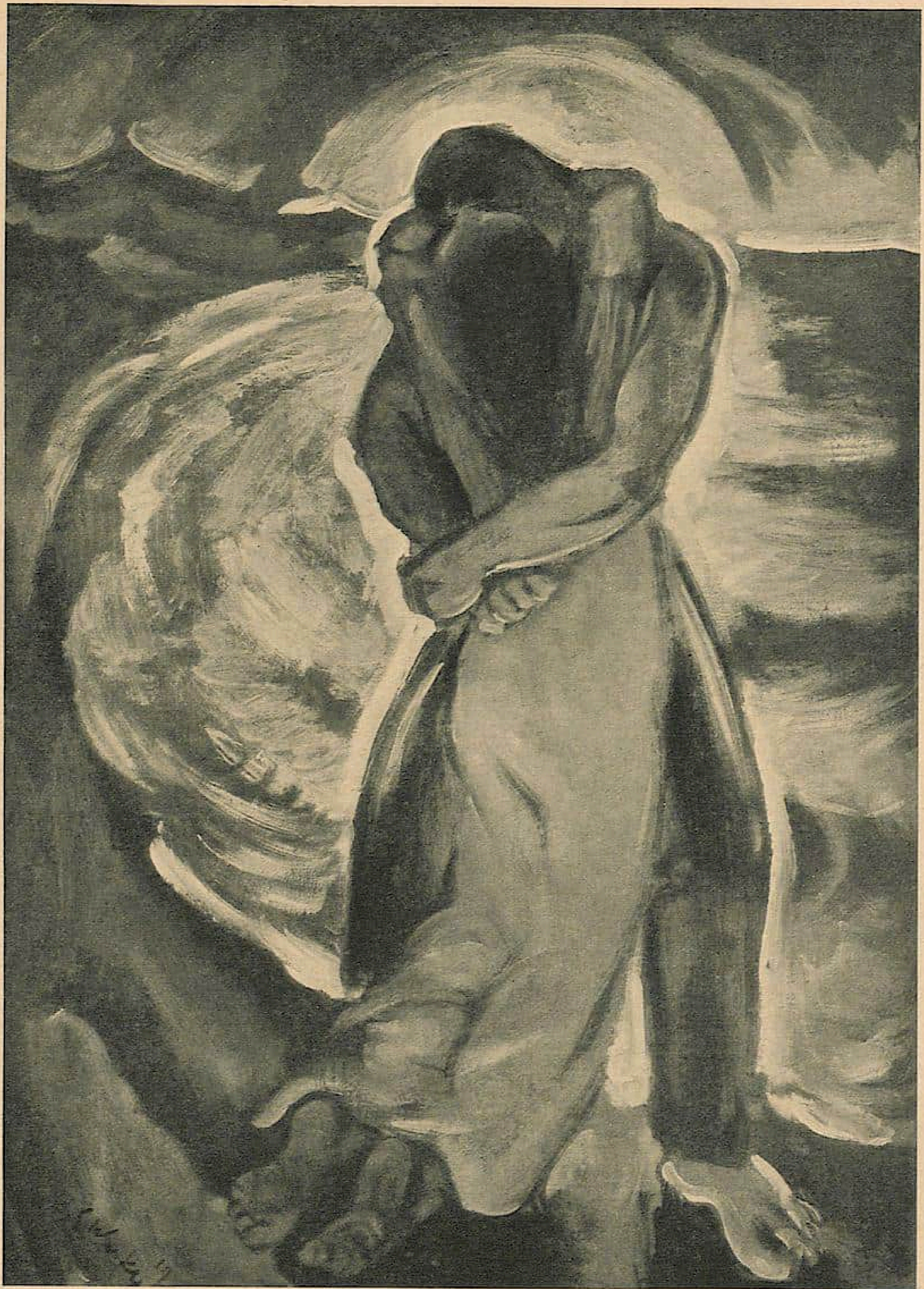
Rechnung zu unseren Gunsten abschließen. Wie gesagt, auch die großen Expressionisten jetzt haben vielfach die Wandlung nur artistisch, nur mit dem Pinsel vollzogen. Sie sehen die Dinge anders, freier, größer, aber sie sehen sie mit der Netzhaut, nicht mit der Seele. Waskes philosophischer Eros läßt ihn gleichsam naturwissenschaftlich aufhorchen, Urakkorden der Gesamtheit lauschen. Es liegt etwas Hamannisches in ihm. Wie der „Magus des Nordens" den „Donner und seinen einsilbigen Gefährten, den Blitz" als Urbestandteile der Poesie anschaut und damit Herder und Goethe für Lebenszeit auf größere Bahnen schleudert, so ruht Waskes brennendes Auge in der Sonne. Ein großes Erkennen, ein kosmisches Nachkonstruieren ist in ihm tätig. Er baut die Urlandschaft auf. Er genießt den Werdeprozeß rückschauend noch einmal. Mit glänzendem Kadmium wiederholt er die Flammen und Wärmen der göttlichen Zeugung und läßt das ewige Werde dröhnen. Er fühlt sich in alle Weiten der Kosmogonie hinein, aus der Erinnerung an Gewesenes schöpft er Glaubensmut und Hoffnung zu neuem Fortgang. Er ist durch und durch gläubig, optimistisch. Spenglers grämliche Verzweiflung an der untergehenden Abendlandskultur liegt ihm meilenfern. Was ist ihm Krieg, Haß, Einzelfall? Er sieht typisch, philosophisch, platonisch, wie im „Traum des Scipio" der Betrachter von Sternenhöhen auf das kleinliche Treiben der Ephemeren. Der umfassende Blick ist es, der Waske vor anderen eignet und ihn erhebt. Nun kommt dazu die Liebe, die bei ihm edelste Gestalt annimmt. In seinem unvergleichlich schönen Bilde „Liebende" wird in einem tiefen, andachtsvollen Kuß die Abgründigkeit reiner Liebe besungen. Es ist ein keusches Bekennen heißer, triebhaft und zugleich überirdisch verklärter Empfindung. Man hat das Gefühl, daß auch hier der Einzelfall zu kosmischer Großheit ausgewertet wird. Bei keinem der Neueren sah ich das so rein, tief, edel und inbrünstig ausgesprochen wie hier.

Nun ein paar Worte über einige z. T. hier wiedergegebene Werke. Da sehen wir von Früherem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH WASKE — SCHIFF AM MEER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH WASKE UMARMUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH WASKE LANDSCHAFT

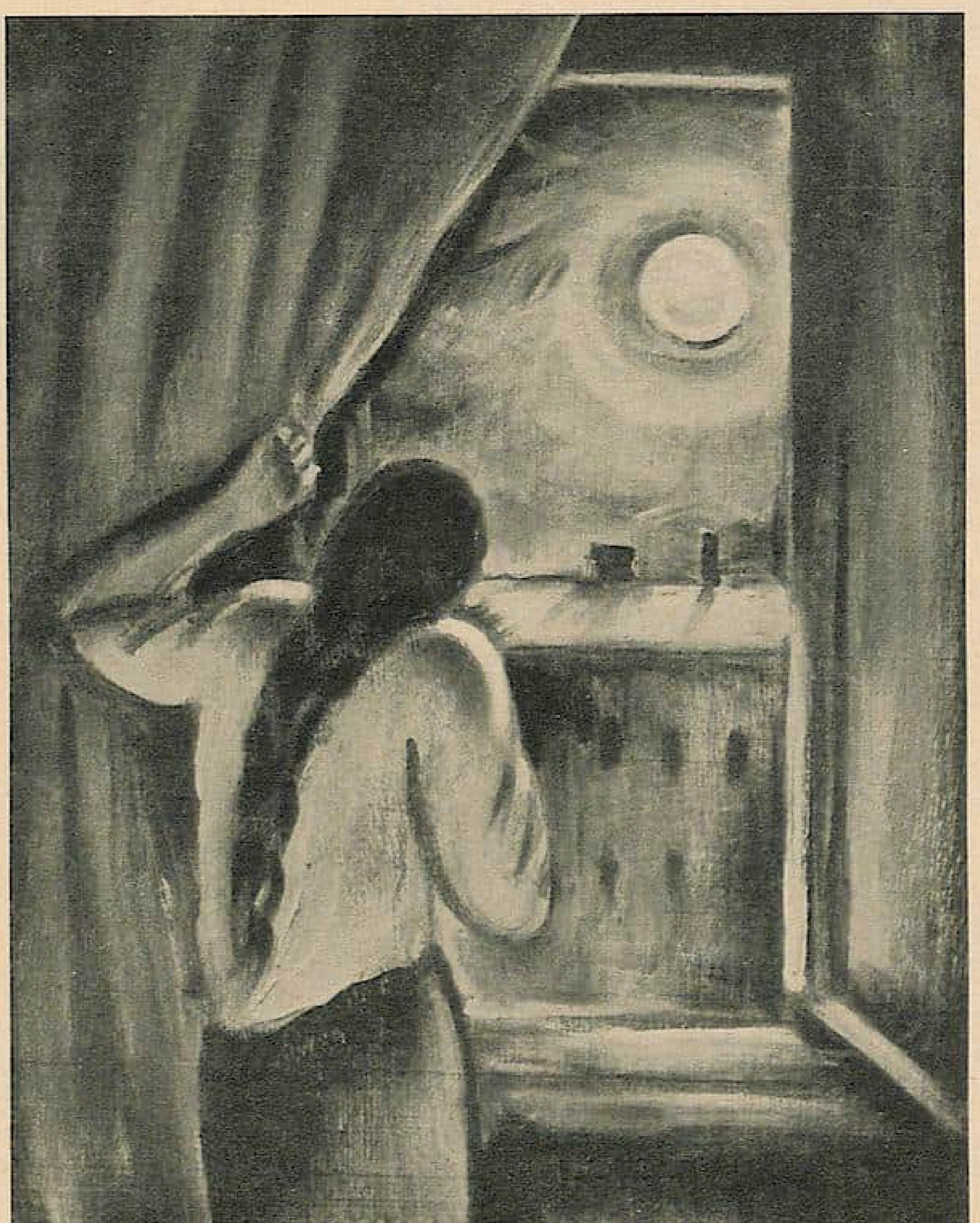
die „Frau am Wannsee" von 1917. Es ist, wie immer, die Gattin. In moderner Tracht, leicht von ihr umschmiegt, schaut sie über die Flut hin und sinkt in Denken und Träumen. Kein sentimentales oder kokettes Haschen nach Stimmung. Es ist Waske selbst, der mit dem Auge der Geliebten, die ihm ganz gleich gestimmt ist und die mit kunstfertiger Hand die Balalaika zu seiner pianomächtigen Melodie anstimmt, in die verallgemeinerte Natur hineinliest, ihr Alphabet enträtselt. In dem Gemisch von Fühlen und Denken überwiegt letzteres stets, ersteres verklingt niemals. Das folgende, besonders reiche Jahr des Kriegsendes bringt die „Umarmung". Zwei Menschen stehen allein in menschenloser, aber wildbewegter Natur. Man sieht Vulkane apokalyptisch aufglühen, Meere branden, und ein magischer Lichtkreis schlingt sich um die beiden Häupter. Nichts um sich sehen die beiden. Alles sehen sie. Sie sind es selbst, was da geschieht. Dies Branden und Brennen ist anthropomorph, die Natur die Sprache der Schweigenden, die in einem endlosen Kusse die Welt zu vergessen scheinen. Aber nur scheinen. Es sind nicht zwei Individuen, ist kein Einzelfall, es ist die Attraktion, es ist die Allkraft, die Allanziehung, die Sterne aneinanderbindet und Menschen durchglimmt. Gleichzeitig spricht diese „Umarmung" eine derartige Höhe und Reinheit einfacher Gattenliebe im höchsten Sinne aus, daß man vor der Farbendichtung in Andacht steht und die Hände faltet. Der heißeste und bei aller Triebhaftigkeit doch reinste Ausdruck der Liebe ist erreicht. Dasselbe Jahr bringt „Liebende", aber nicht die oben angedeutete Fassung. Wir sehen die in Verzückung kniende Frau, um deren Busen der Mann versunken die Hände breitet. Die Vorzüge gleichen den früheren, aber offen gestanden ist das Gelingen hier nicht von so zwingender Kraft wie im anderen. Die flammende Farbe drückt die Unabsehbarkeit kosmischer Weiten aus. Das „Schiff am Meer" gehört in die Reihe urweltlicher Landschaften, in denen Waske pantheistisch träumt und rhapsodiert. Er hat in orange-goldfarbenen, kadmiumgelben Gluten alle Wirkungen der Farbe eingesetzt, um das maßlose Wunder der Erscheinungswelt zu meistern. Auch in neueren Landschaften vom Seestrande kehrt diese Grund-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stimmung wieder, die auf einzelnes freien Verzicht leistet und orgiastisch in die Zentralsonne starrt. Ein Selbstbildnis aus dieser Zeit gibt mit irrational floreszierender, beiderseitiger Beleuchtung vollen Zugang zum Innersten und Besten des Künstlers. Er erschließt sich ganz, ohne Selbstliebe, nur in Ehrfurcht vor der eignen Bestimmung. Die „Frau im Mondlicht" von 1919 fordert zum Vergleich mit Schwind heraus. Dasselbe Motiv. Hier wie da sieht sie im Morgengewand aus dem Fenster ins Freie dem Beschauer abgewandt. Schwind will ein reizendes Motiv festhalten, ein einfaches Mädchen blickt ins Freie, anspruchslos, blumenhaft. Hier aber sieht eine Frau in den Mond. Er glimmt in regsamen Spiralen, unten ein tiefschweigender Bau. Aber sie ist getrennt von dem ihr nicht Wegzudenkenden, der Gedanke beherrscht sie, jeder Zoll ihres Wesens von Empfindung durchtränkt; bescheiden, weich, anlehnend zieht sie den Vorhang zurück und holt aus beredter Nacht Zusprüche, die ihr den Entfernten ersetzen mögen. Haar, Gewand, Haltung von nicht zu überbietender Einfachheit, das Ganze durchseelt von Waskescher Lyrik, die im Farbenglanz noch weit mehr zur Geltung kommt.

Waske hat auch als Graphiker Großes geschaffen, besonders seine beiden Mappenwerke, die Apokalypse und der Simsonzyklus bezeugen seine wandelbare Gestaltungskraft. Der Apokalypse war auch sein großes Secessionsgemälde „Anbetung der Ältesten vor dem Stuhl Gottes" entnommen. Unter den lebenden Künstlern gehört Erich Waske zu denjenigen, die die Weihen echter Priesterschaft mit Würde und Größe tragen, denen Kunst und Kultus ein Begriff geworden sind.

C. Fries



ERICH WASKE — FRAU IM MONDLICHT

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Im Besitz der Graphischen Sammlung, München

C. ROTTMANN
SANTORIN (AQUARELL)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ROTTMANN HEIDELBERG UND DIE RHEINEBENE

KARL ROTTMANN

„Und wenn mich König Ludwig zu den Eskimos geschickt hätte, ich würde auch dort der Natur etwas abgewonnen haben." Aus diesem selbstsicheren, eigenwilligen und demütig-stolzen Wort des Mitbegründers der modernen Landschaftsmalerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts spricht Rottmanns ganze Künstlerpersönlichkeit. Frühzeitig auf sich selbst gestellt und angewiesen, lernte er sich rasch in seiner Umgebung zurechtfinden und mit den Grenzen seines Könnens auch das Ziel erkennen, nach dem väterliches Erbgut und eigene Veranlagung ihn hinführte.

Im Elternhaus zu Handschuchsheim, wo Karl Rottmann am 11. Januar 1797 geboren wurde, genoß er den Unterricht seines Vaters, der als Zeichenmeister ein Jahrzehnt an der Universität Heidelberg tätig war. Sein freundschaftlicher Umgang mit der für Kunst sehr eingenommenen Familie Fries und deren Söhnen, von denen drei Maler wurden, bestärkte den Knaben in seinen künstlerischen Neigungen. Dazu kam, daß in den Jahren seiner Ausbildung der Schottländer Georg August Wallis nach Heidelberg kam, angezogen von dem zwischen Fluß und Berg hingebetteten Stadtbild, von dem Goethe bekennt: Die Stadt in ihrer Lage und mit ihrer ganzen Umgebung hat, man darf sagen, etwas Ideales, das man sich erst deutlich machen kann, wenn man mit der Landschaftsmalerei bekannt ist und wenn man weiß, was denkende Künstler aus der Natur genommen und in sie hineingelegt haben.

Nun läge die Versuchung recht nahe, Heidelberg als Landschaftsbild von den Darstellungen eines Graimberg und Wallis bis in unsere jüngste Vergangenheit hinein zu verfolgen und zu Witkop ein kunsthistorisches Gegenstück zu liefern. Auch wenn die bildende Kunst, wie der Ästhetiker Aloys Schreiber um 1810 einmal bedauernd bemerkt, hier in Heidelberg nie einen Tempel hatte — das traf schon bald nachher

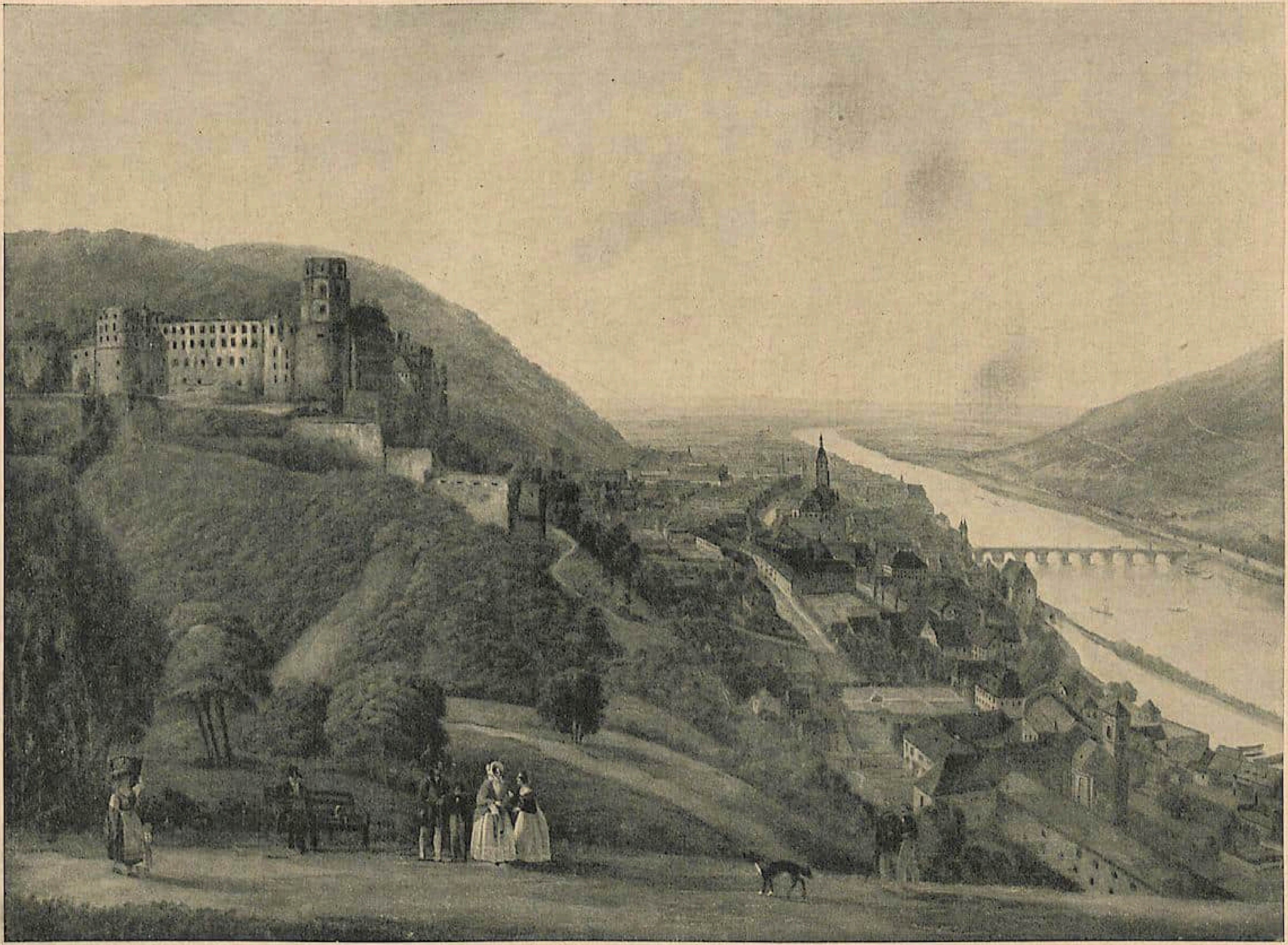
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ROTTMANN

OBERBAYERISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

259



33*

KARL ROTTMANN HEIDELBERG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nicht mehr zu —, so haben wohl wenige deutsche Städte dem Stift und Pinsel von Künstlern so viel Anregung gegeben wie Heidelberg. Eine der ersten Arbeiten Rottmanns, eine kolorierte Zeichnung, gilt der Schilderung seiner Vaterstadt. Sie ist zweifellos unter dem Einfluß von Wallis entstanden, dessen Unterricht Rottmann mit Ernst Fries genoß. Was Malerei eigentlich sei, damit trifft Fr. Pecht wohl das Richtige, haben die beiden Künstler sicherlich bei Wallis zuerst kennengelernt. Stellt man Rottmanns in den zwanziger Jahren gemaltes Ölbild „Abend am Kopaïs-See" einem etwa dreißig Jahre früher gemalten, jetzt im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg verwahrten ähnlichen Motiv von Wallis gegenüber, so wird einem sofort klar, daß Rottmann weniger der Heidelberger Landschaft als der Auffassung zu verdanken hat, mit der dieser berühmte englische Maler sie wiedergab. (Vgl. Graf v. Baudissins Heidelb. Dissertation über Wallis.)

Nicht allzu hoch einschätzen darf man die Einwirkung, die Rottmann in den Sälen der Sammlung Boisserée vor altdeutschen Meistern erfuhr. Der als Radierer und Porträtist tätige Christian Heller, der Cornelius nahestand und unserem Künstler die Übersiedlung nach München empfohlen haben dürfte, hat ihm die Bekanntschaft mit Bertram und den beiden Boisserées vermittelt, mit denen er auch später noch, als sie ihre Sammlung nach Stuttgart überführt hatten, in freundschaftlichem Verkehr blieb.

Ernst Fries war seinem Freund Rottmann nach München bereits vorausgeeilt, um an der dortigen Akademie sich weiterzubilden. Im nächsten Jahr (1822) folgte er ihm dahin. Schon vorher hatte er mit seinem ersten Ölbild „Burg Elz" die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Vielleicht sagt man zu viel, wenn man die Behauptung wagt, daß hier Karl Blechens naturalistische Tendenz mit der idealistischen eines Joseph Anton Koch im Kampfe liegt. Die Gebirgslandschaften dieses letzteren haben unseren jungen Künstler mehr angesprochen als die Werke der damals in Tegernsee und Schliersee malenden Dorner, Dillis oder Wagenbauer. Ihre weichen Töne und sanften Linien lagen ihm nicht.

Wir wissen, daß Rottmann in seiner ersten Münchner Zeit eine Gebirgslandschaft von Koch kopiert hat. Die Kopie ist leider verschollen, so daß wir nicht nachprüfen können, in wie weit der Schüler seinem verehrten Lehrer gefolgt ist. Soviel ist jedoch sicher, daß dessen Hochgebirgslandschaften seiner damaligen Neigung und Stimmung entgegenkamen und ihn zum Studium der Natur selbst hinführten. Ihn zieht es nach Berchtesgaden, in die Ramsau und nach Salzburg. Man hat Rottmann den Entdecker des Berchtesgadener Landes und seiner landschaftlichen Schönheiten genannt. Mit anderen Augen erfaßt er jetzt den Aufbau von Gebirg und Tal, die Wirkung von Licht, Luft und Wolken denn auf seiner vor fünf Jahren in die Rhein- und Moselgegenden mit befreundeten Malern unternommenen Kunstreise. In dieser Landschaft, in dieser Gebirgsnatur findet er für seinen Drang nach Betätigung und für sein stürmendes Herz ein Gegengewicht.

Nun ist es eine der Kunstgeschichte geläufige Tatsache, daß jede Generation die Natur mit anderen Augen ansieht und sie dergestalt wiedergibt. Hatten die Romantiker in ihr ihre eigene Märchenstimmung gefunden oder diese doch in sie hineingelegt, so haben die klassizistischen Nachfolger eines Poussin und Claude Lorrain sich auf die edlen Formen und großaufgefaßten Linien in der Landschaft eingestellt. Rottmann geht über Koch hinaus, er läßt die allzu reiche figürliche und architektonische Staffage fallen, gibt dessen Dreiplänesystem auf und mildert sein zuweilen zu hartes Kolorit. Schon jetzt kann man bemerken, daß Rottmanns Landschaftsbild einfacher, großzügiger, ehrfurchterweckend wird. Welche edle Größe, erhabene und feierliche Ruhe liegt nicht über dem „Eibsee" (Abb. S. 263), hinter dem mächtig und majestätisch das Hochgebirge und die Gletscherfirnen aufragen! Einer seiner Lieblinge muß der Hohe Göll gewesen sein, von dem die Neue Pinakothek in München die bekannteste und wohl auch bedeutendste Fassung, die Schack-Galerie den „Hohen Göll im Abendglühen", das Museum der Bildenden Künste zu Leipzig das Ölbild „Der Hohe Göll bei Alpenglühen" besitzt, während das Fohr-Album in Heidelberg von demselben Gegenstand ein Aquarell und eine Bleistiftskizze enthält. Die bayerischen Alpen und die oberbayerische Landschaft (Abb. S. 258) haben in Rottmann, literarisch ausgedrückt, ihren Homer gefunden.

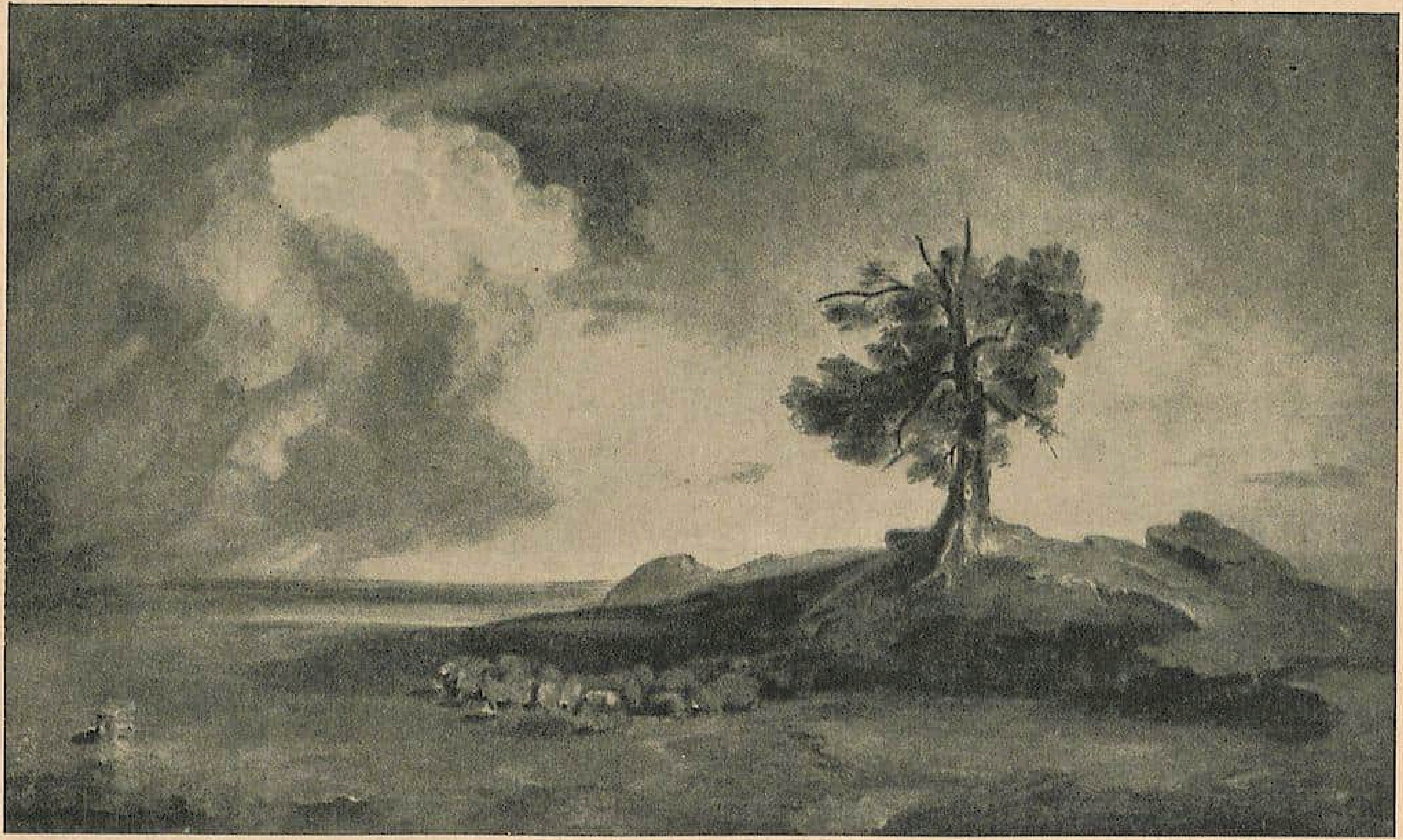
Die Sehnsucht nach dem Himmel Italiens und ein gütiges Geschick hat unserem Maler das Glück gewährt, das vier Jahrzehnte zuvor Goethe gegönnt war. Sollen wir „ewig darum klagen, daß unserem Vaterland der ganz große deutsche Landschafter, den wir entbehren, durch die Ungunst der Zeit auf Abwege geführt worden ist?" Ist Rottmann als „normaler Germane" nicht in einer ähnlichen Lage wie Goethe? Dem einen wie dem andern mag die Heimat Dantes und Petrarkas zeitweise fast zur zweiten Heimat geworden sein. Wer aber würde uns Iphigenie und Tasso, wer Rottmanns Zyklen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ROTTMANN EINSAME FÖHRE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

262



KARL ROTTMANN

MEERESKÜSTE IM STURM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ROTTMANN — DER EIBSEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

italienischer und griechischer Landschaften ersetzen? —

Drei bestimmende Faktoren sind es nach der Ansicht eines neueren Kunsthistorikers gewesen, welche Rottmanns Begabung nachhaltig beeinflußten: das Studium Kochscher Gemälde, die Alpen und Italien. Die beiden ersten haben wir bereits kennengelernt. Welchen deutschen Maler hat nicht die Sehnsucht nach dem Süden gepackt, angefangen von Dürer bis zu Hackert, Koch, Maler Müller, ja bis zu Max Klinger und Hans Thoma? Genährt und gestärkt wurde diese Sehnsucht zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die deutsche Romantik, durch Übersetzungen von Dante, Tasso, Ariost. Ernst Fries hatte bereits seine Mappe mit Zeichnungen und Studien italienischer Städte und Landschaften zu füllen begonnen. Koch war, als seine Erwartungen in Wien sich nicht erfüllten, nach Rom zurückgekehrt. Rottmanns erster italienischer Aufenthalt (1826—28), durch den freundschaftlichen Umgang mit Platen und Kopisch verschönt, war für unsern Künstler die glücklichste Zeit seines Lebens. Kurz vorher hatte er in München eine Verwandte, die Tochter des Schwetzinger Hofgartenintendanten Sckell, heimgeführt. Im August 1826 schreibt der Jungverheiratete seiner Frau aus Genua: „Ich möchte nur den Leuten, die so viel gesehen haben, begreiflich machen können, daß man noch nicht das Schönste malen kann, wenn man auch alle schönsten Gegenden der Welt gesehen hätte. Ich bedarf für mich so vieles nicht, nur einen Ort, der mir meinen Sinn ausfüllt, wo ich unbefangen sein und nur mir überlassen bleiben kann.“

Zwei Jahre eifriger Arbeit mußten hinreichen, um sich Italiens geistig und künstlerisch zu bemächtigen, sich in die Natur und die geschichtliche Vergangenheit zu vertiefen, die an kunst- und kulturhistorisch bedeutsamen Orten lebendig zu dem Dreißigjährigen sprach. Von der Veroneser Klause bis zum Ätna auf Sizilien durchquert er diesen Boden, dessen Gestaltung und inneren Aufbau er gleichsam aus sich heraus neu schuf, so schuf, wie er ihn sah und wie er ihn später nach seiner reichen Skizzenmappe unter den Arkaden des Münchner Hofgartens (Abb. S. 267) in edler Einfalt und in stiller, erhabener Größe an die Wand zauberte. Mit Goethe wird sich unser Künstler gesagt haben: Gewiß, es wäre besser, ich käme gar nicht wieder, wenn ich nicht wiedergeboren zurückkommen kann.

Von dem Schöpfer der Iphigenie und des Tasso wissen wir, wie der Aufenthalt in Italien auf diese reinen und reifen Dichtungen eingewirkt hat, ja wie er in Goethe den Plan zu einer Nausikaa erstehen ließ. Mit seinem Zeichner Kniep durchstreift er, fast 40 Jahre vor Rottmann, die Campagna und die Kornkammer Roms, Sizilien, bis dem Dichter am 18. April 1787 zu Palermo das Geständnis in die Feder fließt: Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele.

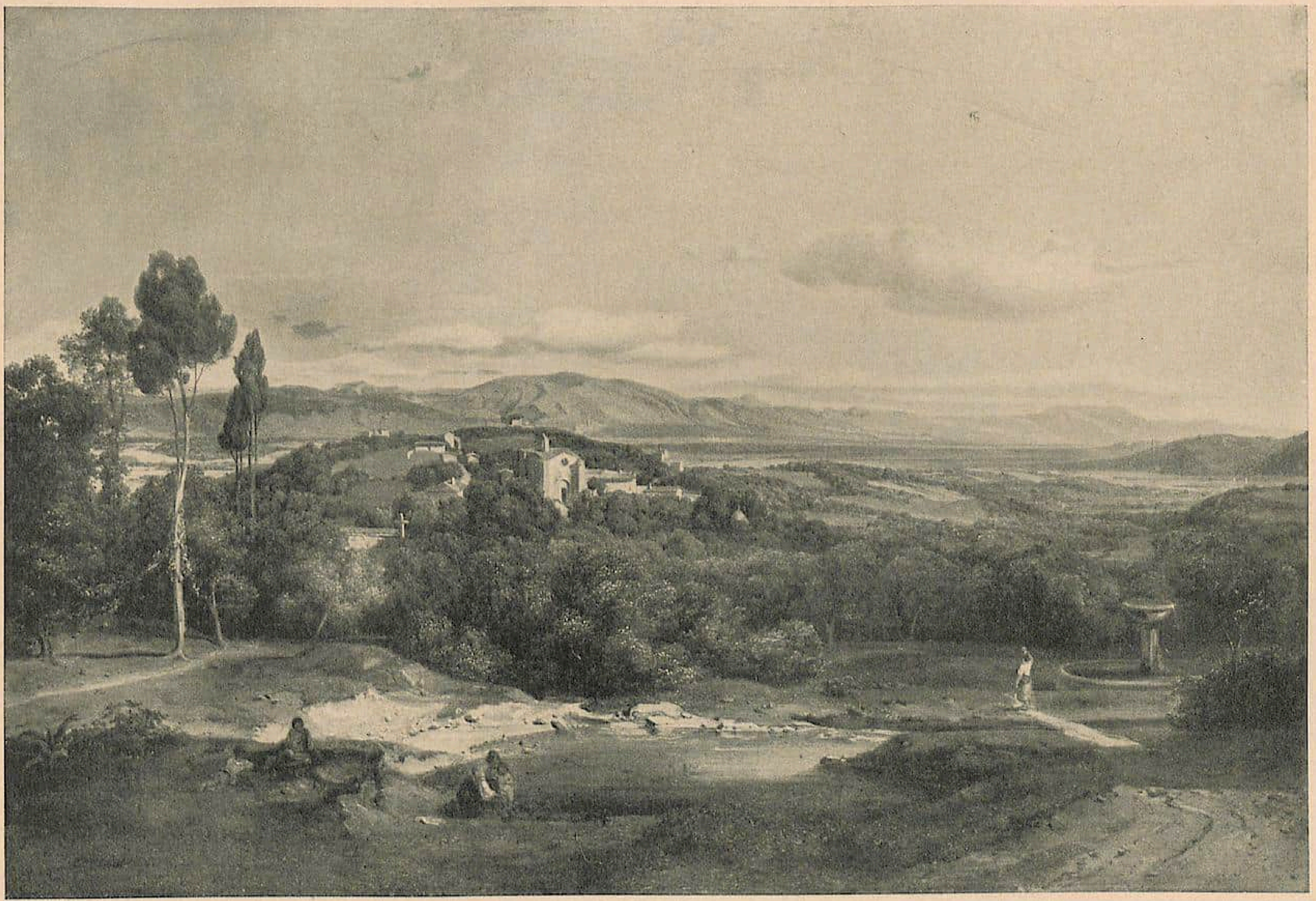
Diese Erkenntnis scheint unserm Maler nicht weniger aufgegangen zu sein als Goethe, denn fast die Hälfte seiner Arkadenfresken ist Sizilien gewidmet. Wohl hat König Ludwig I. von Bayern, der Rottmann mit der Ausmalung der Arkadenfelder in der dem Künstler damals noch nicht geläufigen Al-fresco-Technik beauftragte, aus dessen Studienmappe nach seiner Rückkehr aus Italien mit ausgewählt, aber wir dürfen doch annehmen, daß der königliche Auftraggeber dem Künstlerwillen etwas freien Spielraum ließ. Seine eigene Huldigung an Italien brachte der König in den Distichen zu den Fresken zum Ausdruck.

Es erübrigt sich, über die leider immer mehr erlöschende Schönheit der Arkadenfresken viel Worte zu machen. Man hat die unvergleichliche Farbensymphonie Rottmanns nicht mit Unrecht mit dem getragenen Periodenbau landschaftlicher Schilderungen seines Zeitgenossen Alexander von Humboldt verglichen. In seinem feinsinnigen Essay über unseren Maler hat A. Bayersdorfer ihre Bedeutung also umrissen: „Er hatte ein Werk geschaffen, das noch auf ferne Geschlechter hinaus unerreicht dastehen wird, in welchem sich der strebsame Geist seiner Zeit und der neu auflebende Humanismus, der Schöpfer der neuen Geistesrichtung, aussprachen. Nicht nur für die Kunstgeschichte, auch für die Grundlagen unserer modernen Bildung hatte er ein bleibendes Denkmal geschaffen.“

Es ist hier der Ort, einiges über das Rottmannsche Landschaftsbild im allgemeinen zu sagen. Es handelt sich hierbei weniger darum, zu untersuchen, ob wir es bei Rottmann mit der historischen oder heroischen Landschaftsmalerei zu tun haben. Streng genommen ist sie keines von beiden, wenngleich Anklänge an beide in dem italienischen wie in dem griechischen Zyklus seiner Landschaften vorhanden sind. Es ist sein unbestrittenes Verdienst, daß er die damals in Italien vorherrschende Vedutenmalerei überwunden hat.

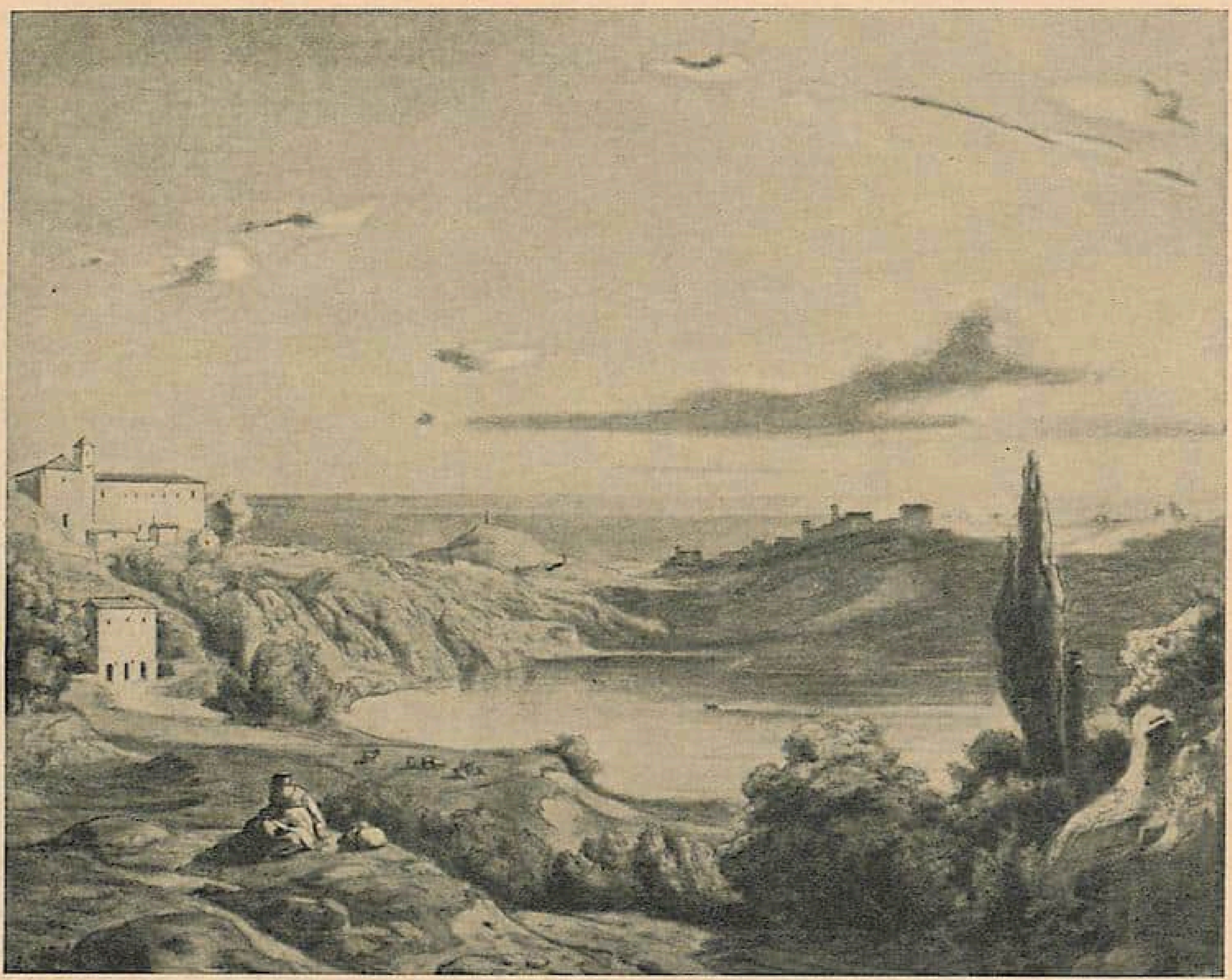
Es mag dahingestellt bleiben, ob man von einer sittlichen Illusion im Sinne Philipp Hackerts bei Rottmann reden darf. Und doch teilt er mit diesem die Überzeugung: Es gehört zu der Landschaftsmalerei überhaupt nicht allein ein feiner Geschmack und ein feines Gefühl, sondern es ist auch ein anhaltender Fleiß erfor-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ROTTMANN PERUGIA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



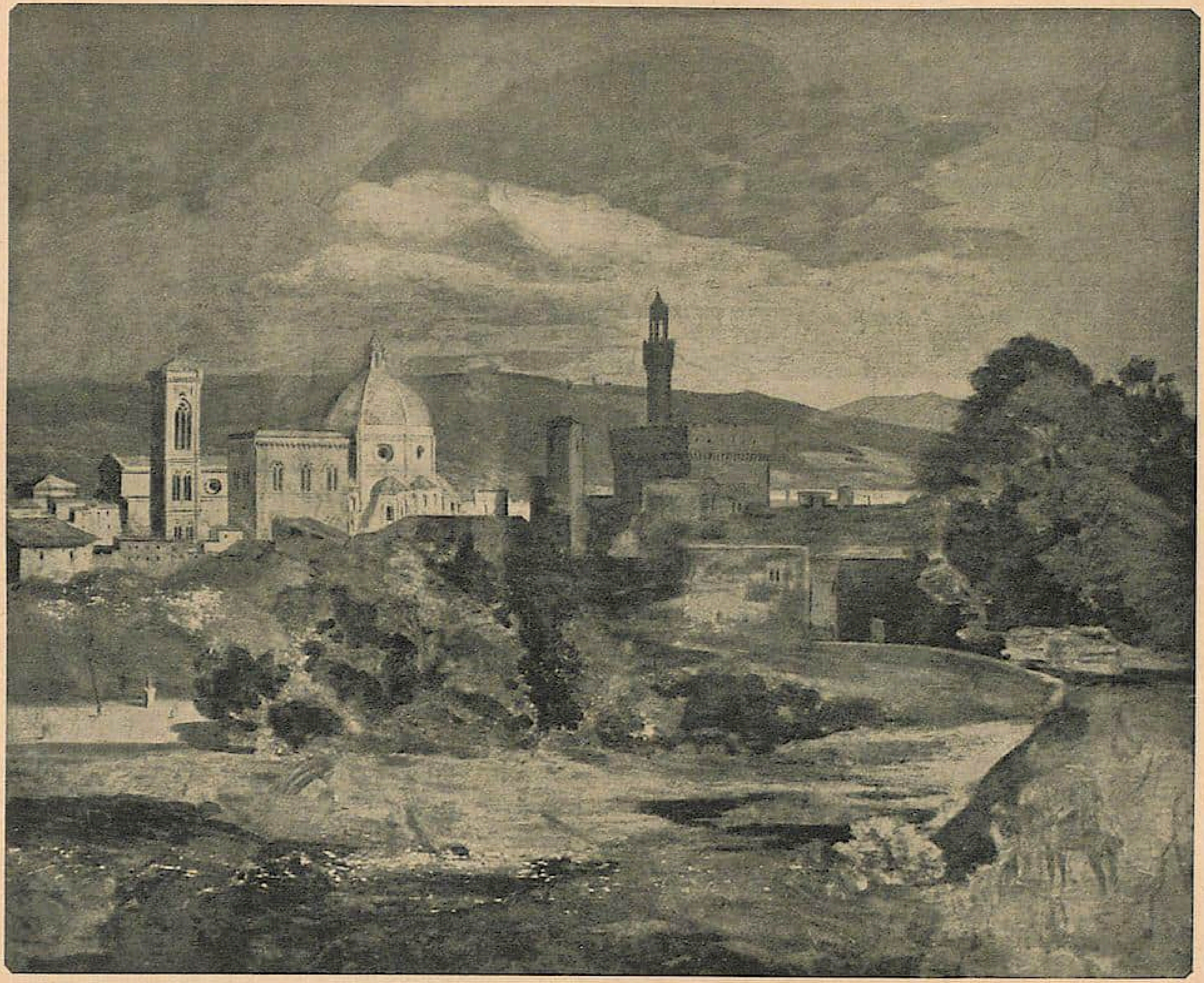
KARL ROTTMANN DER NEMISEE

derlich, alle nötigen Studien zu machen, die so mannigfaltig sind, daß man sich kaum vorstellt, wie viele Gegenstände man nachzuahmen und ihnen den Charakter der Wahrheit und Schönheit zu geben hat, mag man nun nach der Natur zeichnen oder malen. Der Rottmannschen Auffassung kommen wir noch näher, wenn wir bei Goethes Freund lesen: „Der Künstler muß sich an das Große gewöhnen, daß nicht zu viel Kleinigkeiten in die Zeichnung oder in das Bild kommen, die in einem kleinen Raum nur Unordnung machen und unmöglich darzustellen sind. — Er muß vieles weglassen, um die wahre Illusion hervorzubringen, und es gewöhnt sich sein Auge nicht allein an einen großen Stil, sondern auch nach und nach an den Silberton der Natur, und je mehr er zeichnet und malt, um so mehr lernt er diesen Ton sehen, kennen und nachahmen.“ Den Silberton wird man nun in Rottmannschen Landschaften weniger suchen dürfen, um so mehr aber die Vereinfachung, die straffe, geschlossene Zusammenfassung, das Hervorheben großzügiger, meist kahler Erdformen, die ruhige, oft gleichmäßige Lichtverteilung, ein dem Auge wohltuendes, einheitliches Gefüge von edlen Linien, die einen feierlichen Wohlklang in die Gesamtwirkung des Landschaftsbildes hineinbringen.

Sehr anschaulich und klar hat dies Joseph Gramm durch eine Vergleichung von Rottmanns Nemisee-Entwurf zu einer der Hofgartenfresken mit der naturgetreuen photographischen Wiedergabe der Örtlichkeit nachgewiesen. Er kommt zu dem Ergebnis: Die Motive erscheinen im Fresko konzentrierter, geschlossener, einheitlicher. Alles Wesentliche für den Eindruck kommt zu Wort, alle Zusammenhänge sind bis ins kleinste geklärt, alles nebensächliche Beiwerk wurde ausgeschieden. Er gebietet innerhalb gewisser Grenzen frei über den Raum.

Daher dürfte es müßig sein, die Frage aufzuwerfen, ob man in Rottmanns Gemälden klassischer Gefilde in den Münchener Arkaden den notwendigen Ausdruck eines heroischen Naturgefühls, oder mit W. Waetzold nur Versuche sehen will, dieses zu erwecken, indem man zur Form der Ausdruckslandschaft zurückkehrte. Doch darf hier festgestellt werden, daß Rottmann, von dem man keine einzige Pflanzenstudie kennt, wie solche sich fast in jedem der Kochschen Skizzenbücher und auch in den italienischen Studien von Ernst Fries finden, aus der Not eine Tugend machte, nur das Große, Einfache, Monumentale zur Darstellung brachte und kleinen Einzelheiten aus dem Wege ging, weil ihm die genaue Wiedergabe des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Fresko in den Hofgarten-Arkaden in München

KARL ROTTMANN
FLORENZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

(Aquarell im Besitz der Graphischen Sammlung in München)

KARL ROTTMANN: ELEUSIS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

(Aquarell im Besitz der Graphischen Sammlung in München)

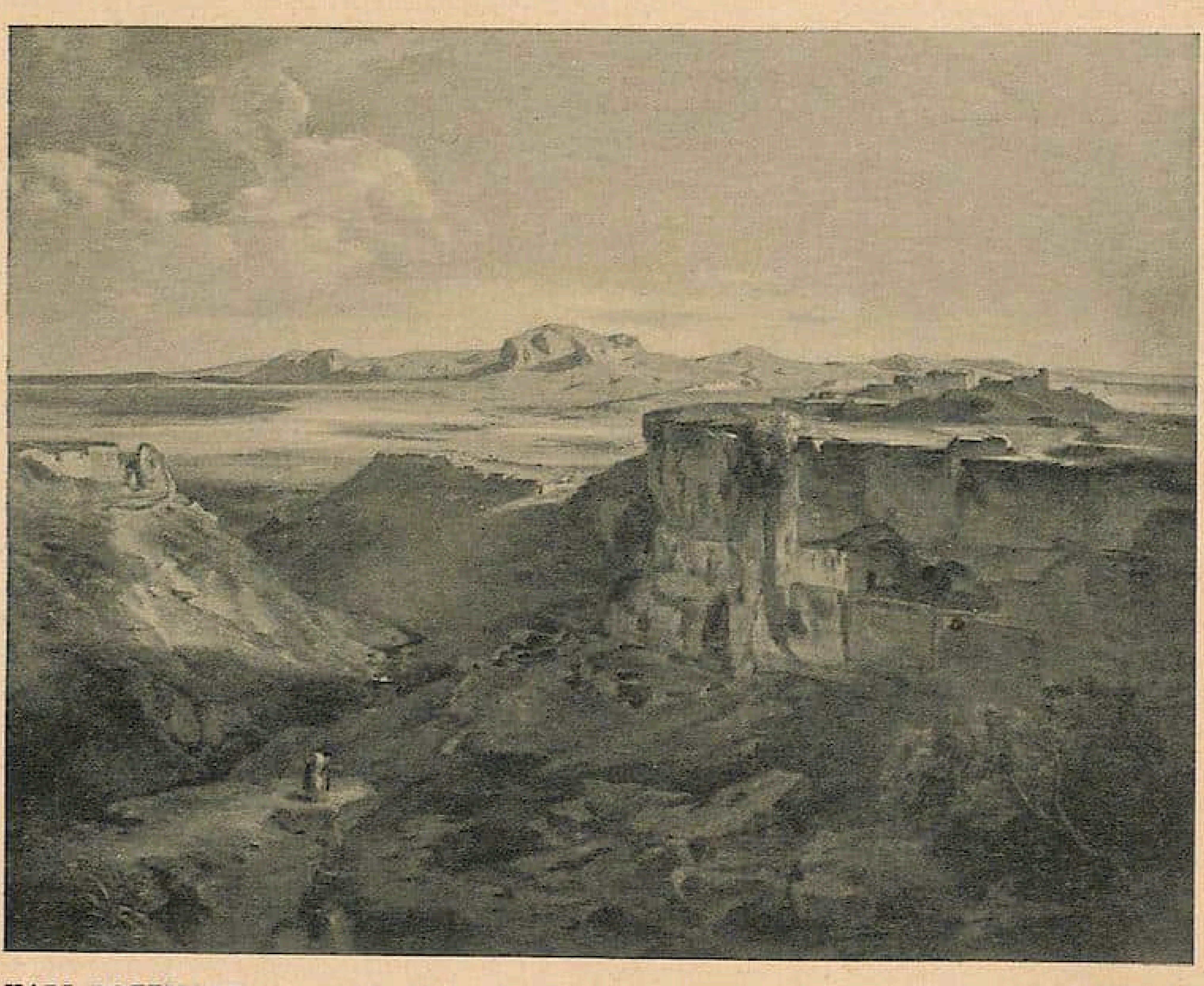
KARL ROTTMANN: DAS SCHLACHTFELD VON MARATHON

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Details Mühe machte. Gerade dadurch war es ihm möglich, den Charakter einer Landschaft mit sicherem Griff und erstaunlicher Bestimmtheit wiederzugeben.

Rottmann war kaum mit der Ausmalung der einen Arkadenseite fertig geworden, als König Ludwig mit dem neuen Auftrag an ihn herantrat, die andere der Residenz zugekehrte Seite mit Landschaftsdarstellungen bedeutsamer Orte Griechenlands zu schmücken. Auf dessen Wunsch besuchte er, von dem Architekten Ludwig Lange begleitet, in den Jahren 1835 bis 1837 die von dem König schon von vornherein bestimmten Örtlichkeiten und weilte auf den von einer großen Kultur geheiligten und von dem griechischen Freiheitskampf wieder geweihten Boden Griechenlands. Bei den nach seiner Rückkehr in Angriff genommenen Bildern (Abb. S. 270/71) kam Rottmann von der Freskentechnik ab. Sie wurden auf besonderen Tafeln in Öl gemalt und kamen später in einem eigens für sie erstellten Saal der Neuen Pinakothek zur Aufstellung. Leider kamen nur 23 Landschaften zur Ausführung und in diesen ließ die Vorliebe für grelle Töne und koloristische Effekte das in den Arkadenfresken zum Ausdruck kommende Formeninteresse zurücktreten. Dennoch verleugnet sich die großzügige Auffassung des großen Künstlers auch hier nicht. Es sei nur an jene einprägsame Darstellung des Schlachtfeldes von Marathon erinnert, über dessen einsame, weite Fläche atemlos ein reiterloses Roß dahinsaust. Die Vollendung seines Zyklus griechischer Landschaften sollte Rottmann nicht mehr erleben. Als der Tod dem gefeierten Meister der modernen Landschaftsmalerei den Pinsel aus der Hand nahm (1850), stand sein Ruf und Ruhm weithin fest begründet.

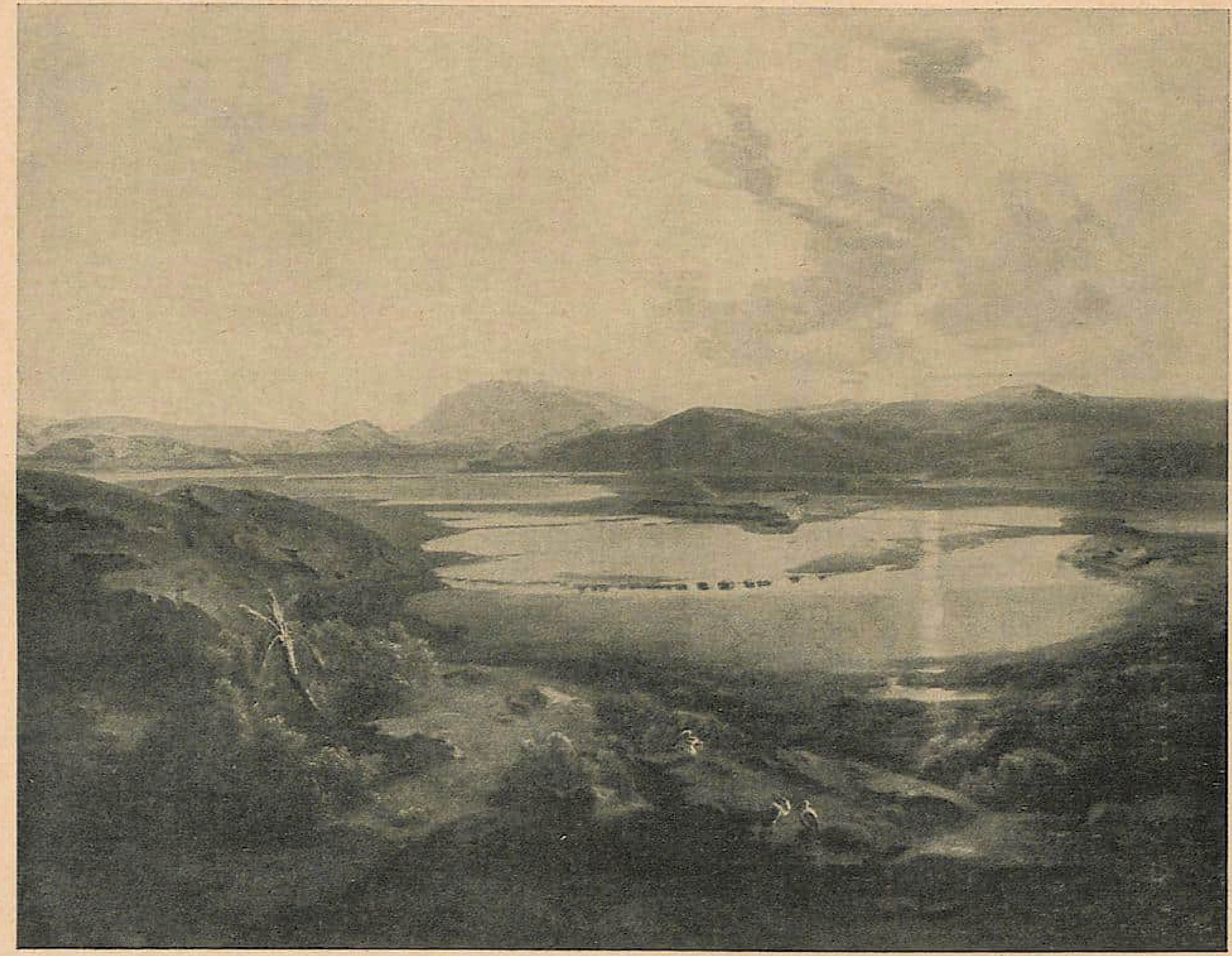
Dr. Otto Biehler



KARL ROTTMANN — SIKYON I

Neue Pinakothek, München (Rottmann-Saal)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Neue Pinakothek, München (Rottmann-Saal)

KARL ROTTMANN
KOPAIS-SEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH WÖLFFLIN

Zu seinem 60. Geburtstag am 21. Juni 1924

Edwin Scharff hat in seiner vornehmen Bildnisbüste Heinrich Wölfflins, die die Münchner Schüler dem Gelehrten zu seinem Abschied überreichten, zwei Züge bedeutsam hervorgehoben: einmal das in konsequenter Linie durchgeführte Profil des Denkers, und dann die um das Auge spielende Energie des künstlerischen Sehens: eines Sehens, das den Gegenstand scharf und unerbittlich anfaßt und zugleich passiv allen Anregungen des Sinnlich-Farbigen-Individuellen sich eröffnet. Wir wüßten nicht, wie man Heinrich Wölfflin besser ehren könnte, als wenn man dieses Bildnis Scharffs als lebendige, unvergeßliche Vorstellung in sich aufnimmt: in jenem organischen Zusammenhang des Denkens und Empfindens, der festgefügten Bestimmtheit der Intelligenz und der Unendlichkeit des Lebens liegt das Wesen des großen Gelehrten.

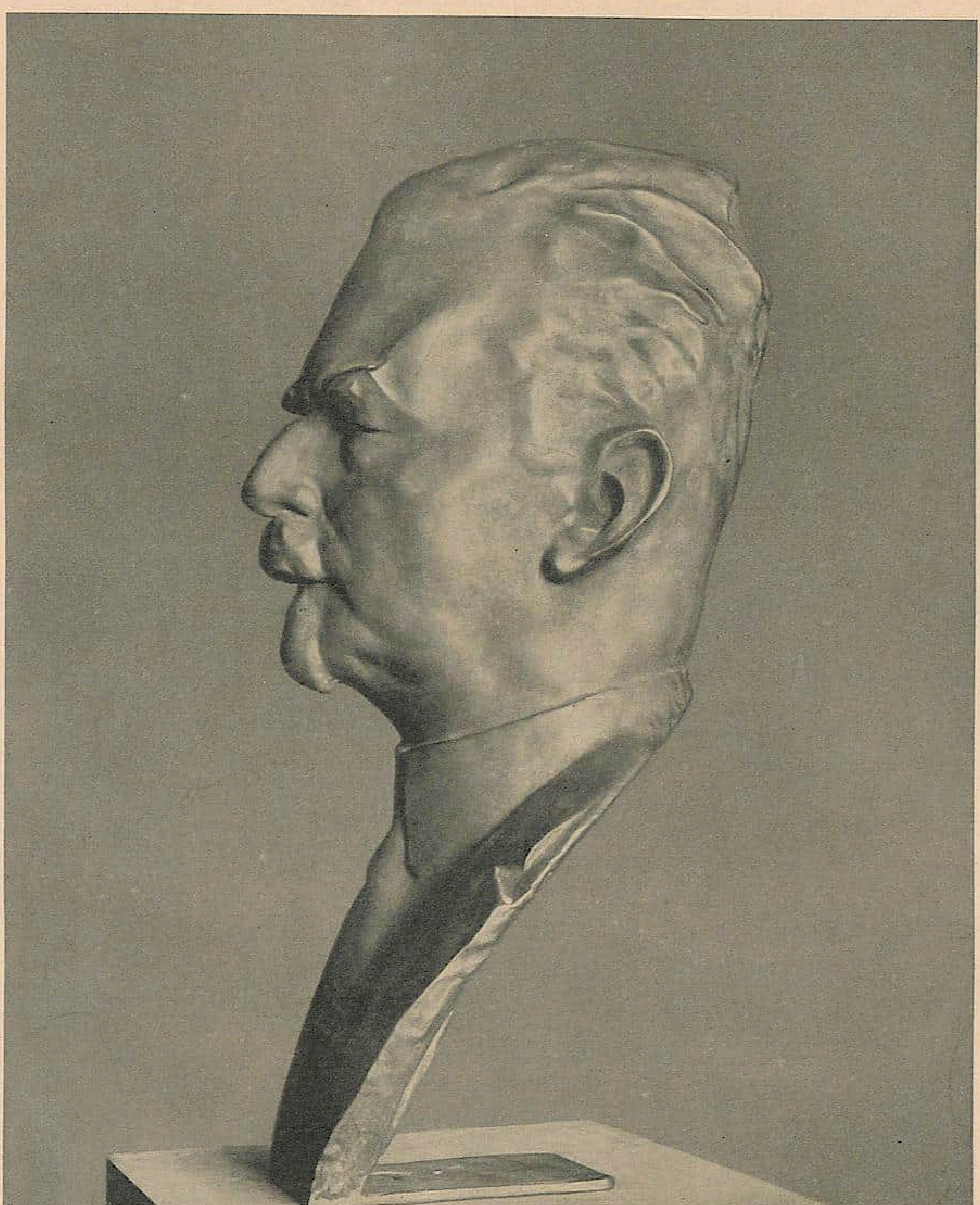
Heinrich Wölfflin wurde als Sohn des spätern Münchner Latinisten Eduard Wölfflin in Winterthur geboren, verbrachte aber den größten Teil der Schuljahre in Erlangen und München, wohin sein Vater nacheinander von den Universitäten berufen wurde. In München begann er auch die akademische Lehrtätigkeit. Im Jahre 1893 wurde er als Nachfolger Jakob Burckhardts nach Basel berufen, und nun entwickelte sich seine Lauf- und Lebensbahn in drei großen Perioden, von denen jede gleichzeitig durch ein wissenschaftliches Werk charakterisiert wird. Auf Basel, wo die „Klassische Kunst" entstand, folgte ein Dezennium in Berlin (1901—1911), in dem Wölfflin, der Heimat des Klassischen örtlich entrückt, sich in die Kunst Albrecht Dürers vertiefte, und auf Berlin folgte München, wo seine akademische und wissenschaftliche Wirksamkeit den größten Umfang und die letzte Höhe erreichte. Diese Jahre des gereiften Alters waren der Ausdeutung der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" gewidmet.

Wenn alle überhaupt mögliche Erkenntnis über Kunst entweder philosophisch oder historisch sein kann, d. h. entweder von der systematischen Aesthetik oder von der Kulturgeschichte den Ausgang nehmen muß, so wählte Wölfflin im Gegensatz zu den meisten Zeitgenossen die philosophische Methode. Er gab damit der Kunstgeschichte als Wissenschaft die Form und wohl sogar die einmalige Vollendung. Es war aber das Philosophische für Wölfflin nie der Selbstzweck des Denkens, und er hat es auch immer vermieden, die Begriffe „logisch" aus sich selbst abzuleiten und zu begründen: das Philosophische war eine Anlage seiner Natur, die aus dem Unbestimmten zum Verständlichen, vom Vieldeutigen zum Einfachen zu gelangen suchte. Die Reinlichkeit des klassischen Menschen fordert auch im Denken faßbare, körperhafte Realitäten, auf die er sich erkennend und lehrend stützen kann. Die Kunstbetrachtung, die zu Begriffen führt, ist gegenüber der bloß historischen schöpferisch aufbauend und damit künstlerisch. Das Historische im allgemeinen blieb für Wölfflin eine Hintergrundsidee, die er wie Kant das Metaphysische stillschweigend in seine Rechnung einbezog, da sie der sonore Resonanzboden aller seiner Begriffe war. Aber von Lehrer zu Schüler ist eine Verständigung über die Hintergründe, über das dämmernd Ahnungsvolle alles Künstlerischen und Geistigen nicht möglich: wer nur einmal zuerst gründlich, unerbittlich und wahrhaftig erkennen lernt, was im Vordergrund geschieht, dem eröffnen sich in einem bestimmten Momente die Hintergründe von selber. Vom Philosophischen, Induktiven ausgehend, wurde Wölfflin der Begründer einer systematischen Kunstwissenschaft, die vom Nur-Aesthetischen ebenso weit entfernt war als vom Nur-Historischen. Wenn Wölfflin gegenüber der Kunst und gegenüber dem Schüler die höchste Verantwortung trug, nur von mitteilbaren Sachlichkeiten zu handeln, so besaß er das natürliche Gewicht des Wortes, das einfache und nüchterne Begriffe wie Einheit, Vielheit, Klarheit, Fläche zu Ideen erhebt. Was bedeuten die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe dem, der sie mit kalter Logik nachdenkt und wiederholt? Was werden sie aber dem, der das Blitzezucken und Donnergrollen des Geistes vernimmt, der im „Begriff" die Rätsel des geschichtlichen Geschehens in der Kunst berührt und der aus der Sachlichkeit des Wortes und aus der Energie des Sehens das Absolute der künstlerischen Form, das zu allen Zeiten dasselbe bleibt, darzustellen vermag!

Die erste gelehrte Arbeit Wölfflins „Renaissance und Barock" (1889) untersuchte am Beispiel der römischen Architektur des 16. Jahrhunderts die Veränderung der Stileigentümlichkeiten der Renaissance und zeigte, wie ihre Ausbildung und Steigerung in der letzten Konsequenz den neuen Stil herbeiführten. Schon dieses Buch war dadurch bedeutsam, daß die geschichtliche Entwicklung des Stils aus einer Antithesis abgeleitet und in ihrem Verlauf als notwendig erkannt wurde. In der „Klassischen Kunst" (1898) fand die persönliche Anschauung Wölfflins von der Gesinnung und Würde des klassischen Menschen am Beispiel der reifen Kunst der Leonardo, Bramante, Raffael, Michelangelo, Tizian eine wissenschaftliche Formulierung, wie sie ebenso unzeitgemäß war als sie unveränderlich in der Geltung bleiben wird. Die Begriffe des Klassischen wurden hier aus dem Gegensatz des 16. zum 15. Jahrhundert entwickelt. Weil das Klassische das „Gesunde" und „Natürliche" ist, wurde Wölfflin in einer durchaus unklassischen Zeit zum Erzieher an einer ganzen Generation junger Menschen, denen seine Anschauung not- und wohltat. In der „Kunst Albrecht Dürers" (1906) stellte der Gelehrte schließlich an dem größten deutschen Künstler die Entstehung des Klassischen im Norden dar: wie der Nürnberger Maler in der Berührung mit der italienischen Kunst zur Erkenntnis eines absoluten Schönheitskanons gelangte und in schwerem Ringen langsam die Vollendung der Form erreichte. Die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" (1915) nahmen das Thema Renaissance und Barock wieder auf, um nun im Rahmen der großen menschlichen Zeitalter des 16. und 17. Jahrhunderts Einheit und Gegensätze, wie sie in allen Stilperioden sich wiederholen müssen, aufzudecken und in einfachen Begriffspaaren hervorzuheben. Hinter diesen Begriffen werden die allgemeinen Umrisse eines noch wesentlicheren Gegensatzes der südlich-italienischen und nordisch-germanischen Kulturkreise wahrnehmbar, die sich in den Kulminationen Raffael und Rembrandt gegenübertreten. Noch mehr eröffnen sich hinter diesen Begriffen einige Seiten des Menschlichen, wie sie Scharff in seiner Büste verschwiegen hat. Wir wollen die Grenzen der Ehrfurcht, die der Bildhauer setzte, nicht überschreiten und die Hintergründe nicht beleuchten, die absichtsvoll im Dunklen blieben. Doch vergessen wir auch nicht, was Goethe meinte: daß der Mensch doch bei allem das Interessanteste bleibe. Das Interessanteste, das Wesentlichste, das Unvergeßlichste!

Ulrich Christoffel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDWIN SCHARFF BÜSTE HEINRICH WÖLFFLIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin

JOHANNES THIEL
PARK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES THIEL — DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR

Verlag von Dr. Julius Schröder, Tegernsee

JOHANNES THIEL ALS RADIERER

Es ist jetzt wohl der richtige Zeitpunkt, weitere Kreise auf Johannes Thiel aufmerksam zu machen, der, obwohl Maler im weitesten Sinne, in den letzten Jahren den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf die Radierung gelegt hat. Seine künstlerische Konzentrationsfähigkeit hat in der kurzen Zeit von 3 Jahren ihn hier auf eine Entwicklungshöhe geführt, die auch dann als eine außergewöhnliche bezeichnet werden darf, wenn sie Plateau bleiben sollte. Zu befürchten ist das allerdings nicht und wer aus persönlicher Bekanntschaft Thiels Wollen und Können beobachtete, freut sich auf seine weitere Zukunft. Der Schreiber dieser Zeilen ist so einer und nimmt sich die Freiheit von Thiel zu reden, trotzdem er kein abgestempelter Kunstgelehrter oder gar Kritiker ist, sondern nur Genießer.

Rheinländer von der etwas schwereren Eifel-Abart — für Physiognomiker ein Selbstporträt aus der letzten Zeit — fing er vor etwa 14 Jahren als 20jähriger mit der Kunst an „und damit auch mit dem Bewußtsein zu leben", Maler von der Art, die neben der Farbe auch die Zeichnung kultivieren, neigt er auch als Radierer dazu, mit der schwarzen Linie farbig zu wirken. Etwas Akademiestudium — Kindergarten für angeborene Talente — hat ihm nicht viel anhaben können, dagegen wird ihm sein Lehrer Peter Halm den handwerksmäßigen Anstand in der Graphik eingepflanzt haben.

Flügge geworden geht er auf die Wanderschaft — nach Italien, Holland, England. Der Norden hat wohl bestimmender gewirkt als der Süden, denn Luft und Duft in Halbtönen ist sein Geschmack und seine Stärke.

Der Krieg hat seinen künstlerischen Gang nur unterbrochen, den Künstler aber zu nichts angeregt, zum Kriegsmaler hatte er auch keine Zeit, er hat geschossen ganz vorne und lange Jahre und ist geschossen worden! Auch den psychotischen Suggestionen der künstlerischen „Ismen" widersteht er standhaft, hat weder Sinn für Expressionismus im Schaffen, noch für Zynismus im Empfinden. Er liebt eben einfach die Schönheit in jeder Form, große Dimensionen, Kraft, Bewegung, Schnelligkeit, Wirrwarr einer Maschinenhalle, Ruhe eines Doms, Stille des Waldes, Menschengewimmel der Großstadt, alte Gassen, Tiere, Menschen, den menschlichen Körper, nicht zuletzt die schöne Linie eines Frauenbeines! Nichts von Erotik, viel Humor und eine visionäre Phantasie. Stilistisch steht er dem Barock näher wie der Gotik. Das ist sein künstlerisches Wollen, dazu gehört bloß noch das Können! Und er kann. Technik ist ihm nur mehr ein Mittel zum Ausdruck des Wollens, das er mit taktvoller Beschränkung auszunützen versteht, man findet keine sichtlich technischen Qualen oder Mogeleien in seinen Blättern. Er hat Respekt vor der Kultur der künstlerischen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES THIEL — DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR

Verlag von Dr. Julius Schröder, Tegernsee

Technik. Scharfe ehrliche Linie, wirkliche Beherrschung des Ätzverfahrens wie der kalten Nadel, Zufallstreffer, die die Radierung so leicht gibt, in der ja schon die pechschwarze Tiefdrucklinie an sich ästhetisch gefällt, wird abgelehnt, er ist nicht das „Genie", das mit einem Nagel auf eine alte Dachrinne effektvoll „radiert", Roulette und sonstiges Werkzeug des Striches als Massenartikels besitzt er vermutlich gar nicht, aber einen Ölstein zum Nadelschleifen und einen Diamanten und eine Presse, die er selbst handhabt!

Sein technisches Streben in der Radierung geht so auf möglichste Einfachheit des Mittels, wenn auch das Motiv noch so kompliziert ist, mit wenigen Strichen setzt er ein unzählbares Menschengewimmel auf die Platte, ein detailreiches Motiv wird auf ein Minimum reduziert und die fette Fläche des Sir John Falstaff kann man kaum einfacher geben.

Beim Betrachten freier Kompositionen Thiels freut man sich seines wohltuenden Raumgefühls, die Fläche ist in einem Guß harmonisch „möbliert". Ihm bei so einer Arbeit zuzusehen, ist ein großes Vergnügen. Er hat ein bißchen Vorlage aus seinen Skizzenbüchern, kratzt aber eigentlich doch nur ein Bild nach, das er sich visionär auf die Platte „hinsieht", fängt in der oberen Ecke an und schleicht sich langsam zur entgegengesetzten unteren

JOHANNES THIEL — ROKOKO

Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag F. Bruckmann A.-G.,
München

JOHANNES THIEL
ENTFÜHRUNG (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

JOHANNES THIEL
VOR DEM LANDHAUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wieder hinaus und das Resultat ist dann meistens etwas ganz anderes wie die Vorlage! Er korrigiert auch kaum jemals etwas, verwirft lieber die ganze Platte. So wird sein Oeuvre den Sammler wenig durch Zustände erschöpfen.

So ist er am freiesten, wenn er seiner intuitiven Phantasie nachgehen darf, in der Veduten- oder Architektur-Radierung fühlt er sich nicht sonderlich wohl, und wenn er Architektur oder ein Städtebild zu seinem Vergnügen nach der Natur auf die Platte bringt, mag es ihm eine nachträgliche Genugtuung sein, daß der Druck wenigstens seitenverkehrt wird!

Seine künstlerische Phantasie, sein Stilgefühl zusammen mit seinem technischen Können, machen Thiel besonders geeignet zum Illustrator im höheren Sinne. Heitere Literatur in Renaissance oder Barockstimmung liegen ihm besonders. Von den 20 Kaltnadelarbeiten zu „L'Avare" (Dr. Julius Schröder, Verlag) sind mehrere ganz besonders charakteristisch, von einem Tartüff des gleichen Verlags geben wir einige, die von hervorragender Sicherheit des Vortrags zeugen, wieder. Eine große Folge zu „The merry wifes of Windsor" (26 Radierungen, ebenda) liegt fertig vor. Diese Arbeiten stellen die Höhe der gegenwärtigen Entwicklung Thiels dar.

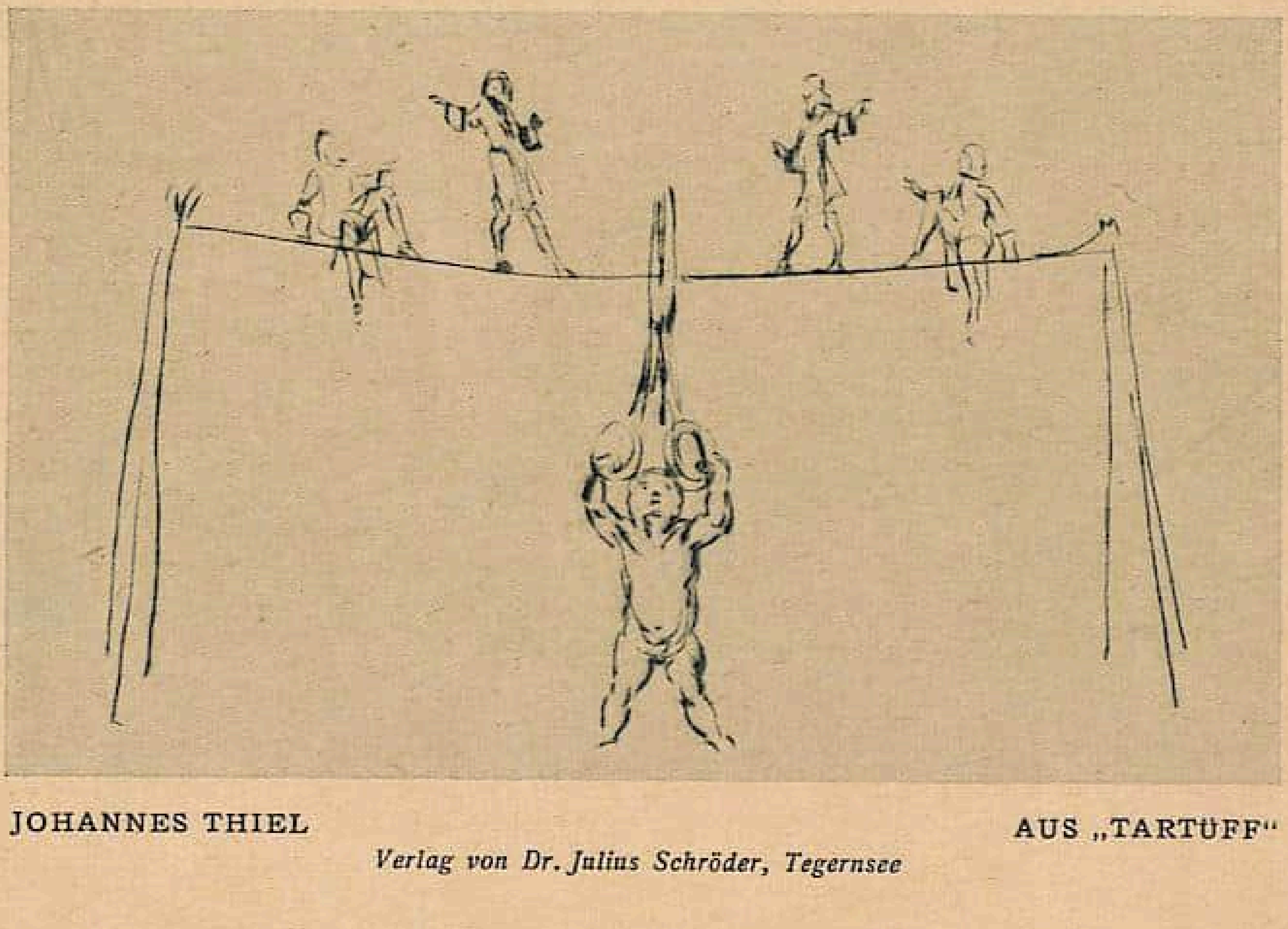
Solche Schöpfungen entstehen bei ihm in erstaunlicher geistiger Konzentration, aus einem Guß. Hauptpersonen der Folge behalten in allen Blättern die eigene Visage in den verschiedensten Stimmungen bei. Natürlich trägt und wälzt er seine Bilder lange in sich herum, bevor er zur Nadel greift, aber wenn dann die Zeit erfüllet ist, geht's auch im Tempo der Explosion. In ein paar Wochen ist so ein Werk vollendet unter Kaffee und Tabak, eine Unterbrechung wäre ihm gar nicht möglich, Ratenleistung gibt's nicht. Ohne Kostümstudien oder Musteraufführungen auf Bühnen entsteht so eine Folge, sie ist ja auch nicht für den Theaterschneider gemacht, aber mancher Regisseur könnte sich inspirieren lassen.

Die Zusammenstimmung von Text und Bild ist ausgezeichnet. Aus den Bildern zum Falstaff könnte man gut die Shakespearesche Handlung rekonstruieren, auch wenn der Originaltext so apokryph wäre wie etwa die Person Shakespeares selbst.

Glücklicherweise illustriert er nur, was ihm paßt, graziöse Dinge, die Geist und Humor brauchen, als Illustrator von Dante oder Faust könnte ich ihn mir jetzt noch nicht vorstellen, vielleicht später — hoffentlich nie, denn er hält als Illustrator auf Gleichgewicht zwischen Bild und Wort.

So zeigt sich Johannes Thiel heute als ein Graphiker, auf den man auch in Zukunft aufpassen wird in der begründeten Hoffnung, noch manche erfreuliche Überraschung von ihm zu erleben.

Prof. Walther Straub



JOHANNES THIEL — AUS „TARTÜFF"

Verlag von Dr. Julius Schröder, Tegernsee

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES THIEL DIE RIVALEN

Verlag von H. Trittler, Frankfurt a. M.

AUSDRUCKSKUNST UND KARIKATUR

Ausdruckskunst ist der vollkommene, aber unbewußte Ausdruck des geistigen und seelischen Lebens der Epoche. Karikatur ist die teilweise, aber bewußte Verzerrung dieses geistigen Lebens. Ausdruckskunst ist die Bejahung des Geisteslebens der Epoche und wird, wenn die geistige und künstlerische Entwicklung eine normale ist, folgerichtig aus ihr hervorgebracht. Sie entsteht mit Notwendigkeit aus dem Übermaß bestimmter Gefühle und bringt in unbewußter Hemmungslosigkeit diese Gefühle zum Ausdruck. Einen solchen Vorgang beobachten wir in der romanischen Plastik Frankreichs, in der deutsch-gotischen Plastik und Malerei.

Karikatur ist ins Lächerliche gezogene Ausdruckskunst. Wodurch entsteht nun aber das Lächerliche des Ausdrucks? Die Übertreibung bestimmter Eigentümlichkeiten, das scharfe Pointieren als charakteristisch empfundener und kontrastreicher Situationen ist es nicht allein, was die Karikatur ausmacht. Die Übertreibung der Form, wie das Übermaß in der Betonung des Kontrastes zwischen dem Geschehnis und der Umgebung kann ebensogut erschütternd, tragisch und unheimlich wirken. Das was wir als Karikatur bezeichnen und als komische Wirkung eines übertreibenden formalen Ausdrucks empfinden, liegt einerseits in dem Kontrast zwischen der Darstellungsmethode und der allgemein üblichen Kunstform, in der formalen Negierung also des Kunstschönen und Kunstwahren, andrerseits in dem Konflikt der zum Ausdruck gestalteten Weltanschauung mit der herrschenden Konvention.

Jedoch gilt dies letztere Moment im wesentlichen nur für den Augenblick, in welchem die Karikatur entsteht, d. h. in welchem der Beschauer den Konflikt einer anders gearteten Weltanschauung mit der herrschenden Konvention noch als etwas Aktuelles empfindet. Vor allem kommt hier die politische Karikatur in Frage, deren Sinn meist schon für die nächste Generation verlorengegangen ist. Cruikshanks Karikaturen sind typisch in dieser Hinsicht. Um sie zu verstehen, muß man Thackeray und Dickens gelesen haben. Eine dauernde humoristische Wirkung kann nur die Karikatur ausüben, welche dauernd sich gleichbleibende menschliche Schwächen und menschliche Denkfehler zum Gegenstand der satirischen Darstellung gewählt hat. Daher die Erscheinung, daß Werke dieser Art, die menschliche Unvollkom-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

JOHANNES THIEL
FEST IN VENEDIG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

JOHANNES THIEL
ROMANZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES THIEL GRABLEGUNG

menheiten körperlicher oder seelischer Natur in übertreibender „chargierender" Form wiedergeben, auch noch dann „karikiert" wirken, wenn der Beschauer längst nicht mehr im Bann der Konvention steht, die anfänglich ins Lächerliche gezogen werden sollte. Daher aber auch die Erscheinung, daß Werke der Ausdruckskunst, denen keinerlei karikierende Absicht zugrunde lag, doch sowohl von den Zeitgenossen wie von den Nachkommen als Karikatur empfunden werden. Die Zeitgenossen empfinden Werke der Ausdruckskunst als „karikiert", wenn diese nicht die volle spontane und unbewußte Äußerung des seelischen und geistigen Lebens der Epoche sind, sondern sich in bewußtem Gegensatz zu diesem Leben befinden. Dieser Fall tritt ein bei Goya. Den Nachkommen erscheinen Werke der Ausdruckskunst als „karikiert" sobald ihnen das Verständnis für das geistige und seelische Leben abhanden gekommen ist, dem diese Werke Form geliehen haben. Der moderne Mensch empfindet eine gotische Skulptur leicht als Karikatur, sobald er sie nicht als die Ausdrucksform einer ganz bestimmten Weltanschauung zu erkennen vermag.

Im Zusammenhang hiermit ist es aber auch beachtenswert, daß die gotische Epoche tatsächlich eine starke Begabung zur Satire besaß. In den grotesken Spottdarstellungen, die sich unter der Bauplastik gotischer Kathedralen verbergen — man denke nur allein an die Wasserspeier — wie in den Holzschnitten und der Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts, bis hinauf zu Holbeins Totentanz haben wir dieses Ineinanderspielen von Ausdruckskunst und Karikatur.

Zeiten, die den seelischen Ausdruck als etwas Unanständiges empfanden, welche wie das endende 18. Jahrhundert die Offenbarung starker Leidenschaften als einen Verstoß gegen den guten Ton ansahen, verloren naturgemäß jedes Verständnis für Ausdruckskunst, daher die Ablehnung Shakespeares Ende des 18. Jahrhunderts, die Verurteilung des „Götz" durch Friedrich den Großen, daher auch die Reaktion in Sturm und Drang gegen die Hemmung des Seelenlebens. Wenn in solchen Zeiten die unterdrückten seelischen Gewalten nach Ausdruck ringend sich endlich, sei es in der Literatur, sei es in der bildenden Kunst Luft machen, Wort und Form finden, so führt diese Eruption unfehlbar zu Verzerrungen, welche als Karikatur wirken müssen und darum etwas Abstoßendes haben, das der sich natürlich entwickelnden Ausdruckskunst der gotischen Plastik, der Shakespeareschen Tragödie fehlt. Denn insofern wir die gotische Plastik als karikiert empfinden, liegt der Grund im wesentlichen in dem vollkommenen Widerspruch unseres Zeitbewußt-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES THIEL

FELDWEG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES THIEL BRÜCKE AM ABEND

seins zu der damaligen Weltanschauung. Eine typische Erscheinung dieser eruptiven Ausdruckskunst sind die Arbeiten Francisco Goyas. Es ist doch kein reiner Zufall, daß seine Schöpfungen in der Quinta del Sordo von Beruete als launige Einfälle, bestimmt, die Gäste zu erschrecken, als Humoresken bezeichnet werden, während A. L. Mayer in ihnen — und wohl mit Recht — erschütternde Offenbarungen eines einsamen, nach den Formen seiner Vision ringenden Genius sieht. Goya wollte weder erschüttern noch karikieren, er wollte nur „ausdrücken", um jeden Preis sagen, was er wußte und empfand. Der normale Weg war damals verschlossen durch Klassizismus und guten Ton, also mußten neue Bahnen gefunden werden. Goya schuf jene Werke, in denen wir heute Gipfelpunkte der Ausdruckskunst sehen, gewissermaßen unter dem Einfluß von Zwangsvorstellungen. Das meiste seines Schaffens war bis zu einem bestimmten Grade unbewußt, der eigentliche Zeugungsvorgang spielte sich im Unterbewußtsein ab, was zutage trat, war etwas, das er als Vision empfangen hatte. Über die Wirkung mochte er sich häufig im unklaren sein. Daß diese Wirkung sehr oft die der Karikatur ist, liegt nicht in einem beabsichtigten Ins-Lächerliche-Ziehen des Gegenstandes, sondern an dem Widerspruch seiner Vision, seiner Formstellung, seiner seelischen Erschütterung mit der geistigen, künstlerischen und sozialen Konvention seiner Zeit. Dieser Widerspruch zwang ihn zu „chargieren", und dieses „Chargierte" ist es, das wir heute noch, wenn auch nur stellenweise, als Karikatur empfinden. Darum wirkt Goya so stark als Ausdruckskünstler, weil er den Ausdruck gegen den Willen des herrschenden Zeitgeistes in die Form schleudert. Grünewald war ein ebenso starker Ausdruckskünstler wie Goya, aber seine Kunst war der letzte Ausdruck eines leidenschaftlichen, durch alle Gemüter, alle Vorstellungen vibrierenden Empfindens. Der Ausdruck Grünewalds war zeitgewollt, stand in Harmonie mit der Kunst der Epoche, war ihre eigenste Äußerung. Er sprach mit seiner Zeit, nicht gegen sie, wie Goya. Darum wirken seine Sachen niemals als Karikatur. Aber so weit Goyas Werke an Karikatur streifen, liegt das karikierende Moment nicht in ihm, sondern in seiner Epoche. Er mußte grade die Form und den Gedanken „überladen", die seiner Epoche heterogen waren. Die „Überladung" blieb bestehen, als die Form und der Gedanke, gegen welche er bewußt polemisierte, längst zerfallen waren. Diese bewußte Polemik der überladenen Form wirkt auch heute noch bis zu einem gewissen Grade abstoßend auf den Beschauer, dessen natürliches Formempfinden durch sie verletzt wird. Der legitime Ausdruck, der Grünewald zu Gebote stand, war Goya verschlossen, also mußte er sich den illegitimen Ausdruck in künstlerischer wie in sozialer Hinsicht suchen. In Grünewald und Goya stehen sich gegenüber: legitim entwickelte Ausdruckskunst und eruptiv revolutionäre Ausdruckskunst. Das, was beider Werke zu Höhepunkten der Ausdruckskunst macht, liegt in der Unbewußtheit, in welcher der eine das Leben seiner Zeit bejahte, der andere das Leben seiner Zeit verneinte. Die Verneinung ist aber niemals

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES THIEL LANDSCHAFT MIT KUTSCHE

in dem Grade unbewußt, wie die Bejahung. Insofern Goyas Ausdruckskunst revolutionär war, wurde sie bewußt, und das bewußt Revolutionäre, darum übermäßig „Chargierte" ist es, was zur Karikatur wird. Das Wesentliche bei Goya ist die Mischung von Bewußtem und Unbewußtem, von Ausdruck und Karikatur.

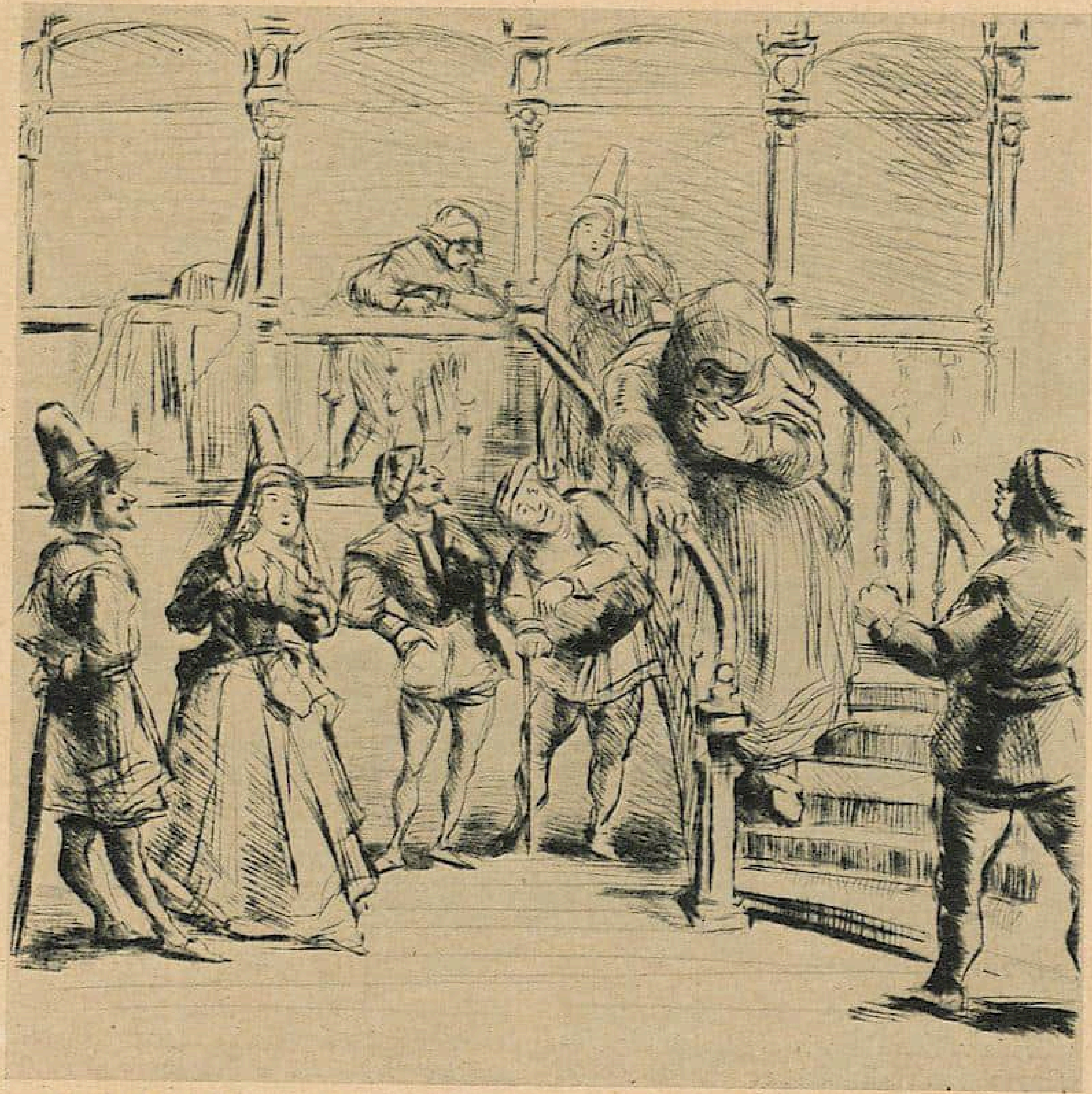
Noch klarer tritt dieser Charakter der eruptiven Ausdruckskunst zutage bei Daumier. Aber hier ist die Dosis des Bewußten — damit der Karikatur — bei weitem stärker wie bei Goya.

Wie aber, wenn das Unbewußte vollkommen ausgeschaltet wird, wenn die Ausdrucksform weder auf dem Wege normaler Entwicklung gefunden, noch eruptiv hervorgeschleudert wird, sondern von außen her, bewußt durch die Kunst an das Leben herangetragen wird?

Es entsteht der zerebrale Expressionismus unserer Tage. Wir haben heute eine vollkommen bewußte und gedachte Ausdruckskunst. Wir sind vom Impressionismus zum Expressionismus gelangt. Dieser arbeitet in weitgehendem Maße noch heute mit den Mitteln des Impressionismus. Der Impressionismus bestand in einer absichtlich voraussetzungslosen Aufnahme der konkreten Natur und einer bewußt „naiven" Wiedergabe des durch das Auge aufgenommenen. Wir traten mit ihm in eine Phase seltener künstlerischer „Bewußtheit" ein. Der Sehakt selbst wurde durch das Gehirn scharf kontrolliert, das alles Gewußte und Konventionelle auszuscheiden bemüht war. Der Impressionismus des 19. Jahrhunderts war ein wissenschaftlicher, nicht wie der venezianische und spanische des 17. und 18. Jahrhunderts ein künstlerischer. Goya war der erste impressionistisch darstellende Künstler im Sinn des 19. Jahrhunderts, darum wurde er auch der Maler, dessen Ausdrucksforderung sich mit elementarer Gewalt Bahn brach. Seine Ausdruckskunst wurde aus einer zum Teil unbewußten Reaktion gegen den eigenen Impressionismus geboren. Der zerebrale Expressionismus der Modernen ist aber nicht Reaktion, sondern logische Konsequenz des zerebralen Impressionismus der vergangenen Jahrzehnte.

Munch steht an der Spitze dieser zerebralen, bewußten Kunst. Sein ungeheures Können, die maltechnische Qualität seiner Werke, sein künstlerischer Ernst bewahren seine Arbeiten vor

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOHANNES THIEL — DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR

Verlag von Dr. Julius Schröder, Tegernsee

dem Verfall zur Karikatur. Munchs Arbeiten sind Versuche von erschütternder Tragik, bewußt das große Unbewußte zu finden. Die Größe seines Werkes liegt in der Gewalt seines Wollens und dem Ernst seiner Tat. Zur Offenbarung des Unbewußten ist er nie gelangt, darum ist er im Vergleich mit Grünewald und Goya immer nur der Wollende, Ahnende, wo diese Vollbringer waren.

Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß unsere Zeit die erste ist, die von einer Ausdruckskunst spricht, die eine Ausdruckskunst will. Damit, das heißt mit dem bewußten Hervorbringen der Ausdrucksform hat diese Kunst aber aufgehört, Ausdruckskunst zu sein. Ausdruck ist immer naiv; sobald er aufhört naiv zu sein, wird er Grimasse, wenn er nicht, wie im Falle Munch, durch die Genialität des Darstellenden zur tragischen Maske der hohen Schauspielkunst wird. Bewußte Ausdruckskunst wird in gleicher Weise zur unbewußten Karikatur. Die künstlerische und geistige Beschaffenheit der Karikatur liegt aber, im Gegensatz zur Ausdruckskunst in ihrer Bewußtheit, das heißt der Geist, welcher die Karikatur hervorbringt wie der, welcher sich an ihr erfreut, steht über den Dingen. Der Humor ist der Ausgangspunkt der Karikatur und dieser ist eben nichts anderes als ein Bewußtsein eigener Überlegenheit über Schwächen der Zeitgenossen oder Widrigkeiten der gegebenen Lebensumstände. Karikatur ist also im höchsten Maße bewußt. Die unbewußte Karikatur ist humorlos, ein Zerrbild von Form und Ausdruck. Die Kombination: bewußte Ausdruckskunst und unbewußte Karikatur ergibt also ein vollkommenes Vakuum.

Selbst wenn unter den Bildern der modernen Expressionisten einige sind, deren maltechnische

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES THIEL

HAUS IM GARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Qualität achtungswert ist, so hilft uns dies doch nicht über die Tatsache hinweg, daß sie für das naiv empfindende Publikum wirkungslos bleiben, also grade die Eigenschaft entbehren, welche die Voraussetzung der echten Ausdruckskunst ist: die unmittelbare Hervorrufung einer seelisch bedeutsamen Wirkung durch optische Darstellungsmittel.

Welche Rolle der heutige Expressionismus einmal in der Entwicklungsgeschichte der Malerei spielen wird, läßt sich so wenig sagen, wie es sich sagen läßt in welcher sozialen und psychischen Phase wir heute eigentlich leben. Über diese Dinge hat zu allen Zeiten erst die Nachwelt und der endliche Erfolg Aufschluß geben können. Daß die moderne expressionistische Kunst eine tiefe und für die Nachkommen aufschlußreiche Bedeutung hat, ist zweifellos. Nur liegt diese Bedeutung schwerlich auf dem Gebiet, auf dem wir sie heute suchen.

Das bewußte Ringen um seelischen Gehalt und seelischen Ausdruck in Verbindung mit dem Nichtvorhandensein seelischer Werte, das bewußte Streben nach Unmittelbarkeit, nach Empfängnis, nach Produktivität und das hoffnungslose Erlahmen in Unfruchtbarkeit und zerebraler Abstraktion ist für jeden Denkenden ein schwer wiegendes Moment — nicht nur in bezug auf das Verständnis der modernen Malerei.

Was sind die letzten Jahre anders gewesen als ein verzweifeltes Ringen um das, was wir „Ideale“ nannten, um Fruchtbarkeit unserer Phantasie, um lebendiges wirkendes Sein? Wir haben vergeblich versucht, unsere erkalteten Sinne in Strömen roten Blutes zu erwärmen. Wir haben vergeblich versucht — weil wir es „versuchten“, mußte es „vergeblich“ sein — im Donner der Geschütze, im Röcheln der Sterbenden, in der Totenklage der Mütter unsere Bewußtheit zu betäuben. Ebenso umsonst versucht heute unser Volk dem Leben näher zu kommen in Tanz und Völlerei. Wer zu sehen verstanden hätte, der hätte aus der Malerei des Expressionismus den heutigen seelischen Bankrott, der wahrhaftig schlimmer ist wie der wirtschaftliche, vordeuten können. Die Tragik des „Umsonst“, welches die Signatur der gegenwärtigen Epoche zu sein scheint, das bittre Leid der Jugendkraft, der Zusammenbruch alles Bestehenden, aller Form, die Auflösung aller bisherigen Wertbegriffe, das Chaos von Verwesung und embryonalem Leben, erscheint in der expressionistischen Malerei unserer Tage wie in einem Spiegel.

Einst, wenn das Chaos versinkt, steigt die deutsche Kunst empor aus dem Unbewußten.

Robert West

JOHANNES THIEL

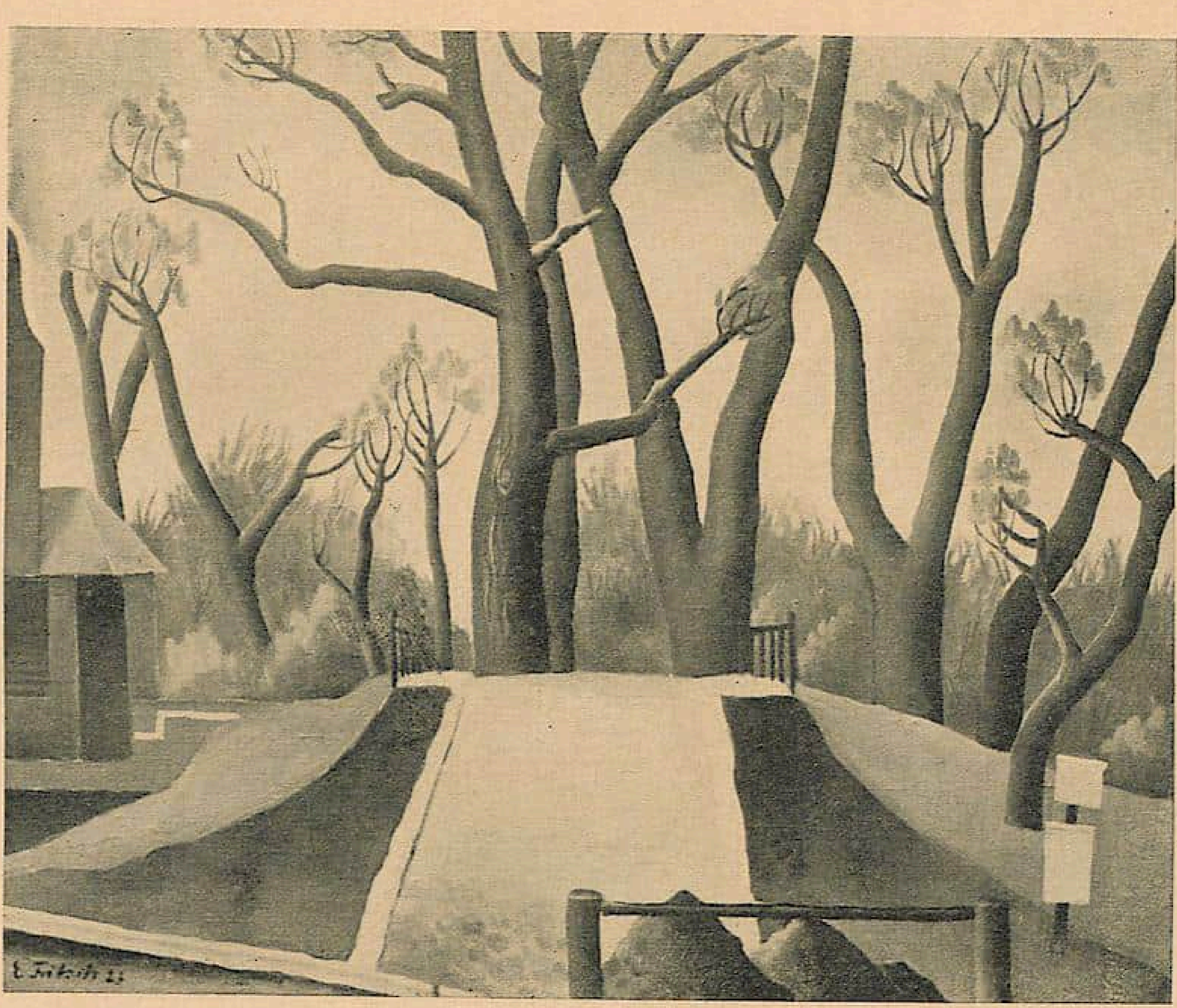
AUS „TARTÜFF“
Verlag
Dr. Iulius Schröder,
Tegernsee

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung im Münchner Glaspalast 1924

ADOLF HENGELER
FRAU MIT KIND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. FRITSCH — TIERGARTENBRÜCKE

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

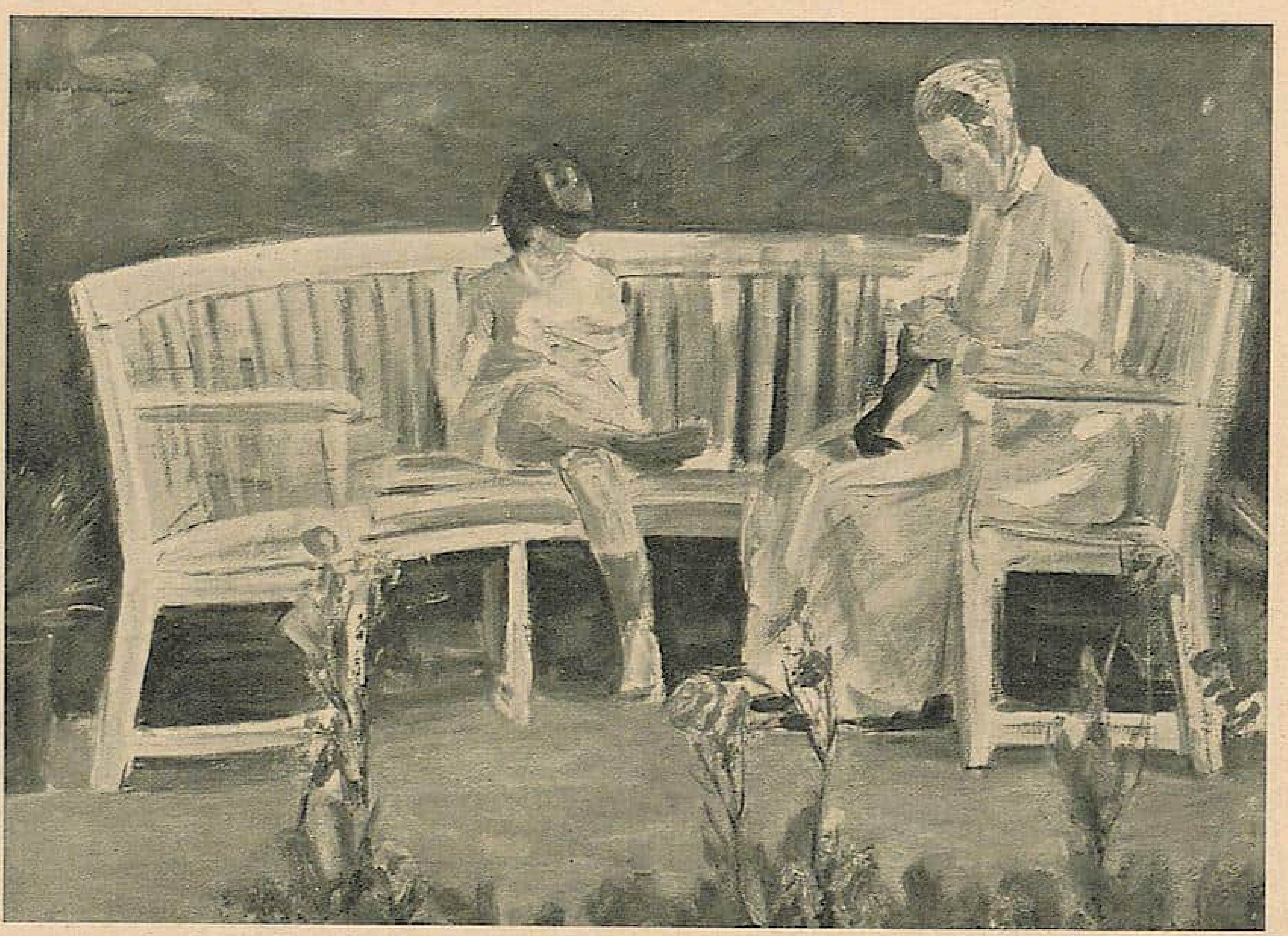
GRUNDSÄTZLICHES ZUR RELIGIÖSEN KUNST DER GEGENWART

Keine Erscheinung im modernen Kunstleben gibt mehr zu denken als die in den letzten Jahren zu beobachtende starke Zunahme der Bestrebungen auf Neubelebung der religiösen Kunst. Keine verlangt in ihrer Behandlung größeren Ernst und feineren Takt als diese. Nirgend sonstwo erwächst den Sachkundigen eine so gebieterische Pflicht, die sich mächtig regenden Reformbewegungen, wie sie sich jüngst noch in mehreren Tagungen, Verbandsgründungen und Programmerklärungen ausgesprochen haben, in die richtigen Bahnen leiten zu helfen.

Die Einstellung gegenüber der religiösen Kunstfrage ist deshalb so besonders schwierig, weil in ihr das innere Verhältnis zum Gegenständlichen eine wesentliche Rolle spielt, weil ohne dieses die Lösung kirchlicher Kunstaufgaben fast unmöglich erscheint. Die religiöse Kunst ist Zweckkunst im höchsten Sinne — sie steht im Dienste der Gottesverehrung — das Schlagwort L'art pour l'art verliert in ihr jede Geltung. Die Art dieser Gottesverehrung hat natürlich auf die Formenbildung einen entscheidenden Einfluß. Es ist daher kaum möglich, über die Formfragen religiöser Kunst zu sprechen, ohne die religiösen Grundlagen zu berühren. Die Geistlichkeit muß deshalb unter allen Umständen, soweit das Gegenständliche bestimmend ist, die Führung auf diesem Gebiet behalten, und die Künstler und Fachleute haben sich in dieser Hinsicht ihren Weisungen zu unterwerfen.

Die nachfolgenden kurzen Betrachtungen, die durch die jüngste Tagung des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche in Berlin Ende Januar angeregt worden sind, sollen aber alle theologischen, dogmatischen, kirchenpolitischen und vor allem die so gefährlichen metaphysischen Fragen auf sich beruhen lassen und das Thema nur in bezug auf die künstlerischen Probleme erörtern.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN ENKELIN MIT WÄRTERIN
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin. — Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Der Gegenstand, um den es sich handelt, ist von einem so hohen Ernst nicht nur deshalb, weil er die höchsten und letzten Fragen betrifft, sondern weil die Beschäftigung damit eine ungeheuere Verantwortung gegenüber dem Gemütsleben des Volkes in sich schließt. Die Gefahr ist keine geringe, daß unüberlegte Schritte zur Gefährdung der religiösen Empfindung des Volkes führen; daß, indem man die tatsächlich veralteten und schwachen Werke der überlieferten Richtung verwirft, man dafür ungegorene neue Schöpfungen an ihre Stelle setzt, die zu Steinen des Anstoßes werden und die Seele der Gläubigen erst recht verletzen. Die religiöse Darstellung ist ein Symbol des Göttlichen. Mit ihrer Form muß sich deshalb im Gemüt des naiven Menschen die Vorstellung von dem Göttlichen selbst unlösbar verbinden. Guardini, einer der Führer unter den katholischen Theologen unserer Zeit, hat darauf hingewiesen, wie stark dem Gedächtnis des heranreifenden Kindes das Bild der Gottesmutter oder des Christus, vor denen es seine Gebete verrichtet, sich einprägt, sodaß der erwachsene Mensch im Kampfe des Daseins und der Glaubensanfechtung nur schwer die Vorstellung dieser Gottesbilder losgelöst werden kann. Eine süßliche oder häßliche Christusfigur verfolgt den naiven Menschen bis in sein späteres Leben und es bedarf vieler innerer Arbeit, ehe er von diesen Jugendeindrücken sich befreien kann.

Eine sachliche Aussprache über die religiösen Kunstfragen läßt sich am ehesten auf den Gebieten des Kirchenbaues und des Kunsthandwerks herbeiführen, weil sich da die formalen Dinge klarer fassen lassen, als in der figürlichen Plastik und Malerei, in denen der seelische Ausdruck mitzusprechen hat. Kirchenbau und Kunsthandwerk stehen mit Fug auch im Mittelpunkt der Tagungen und literarischen Besprechungen aller Freunde religiöser Kunst.

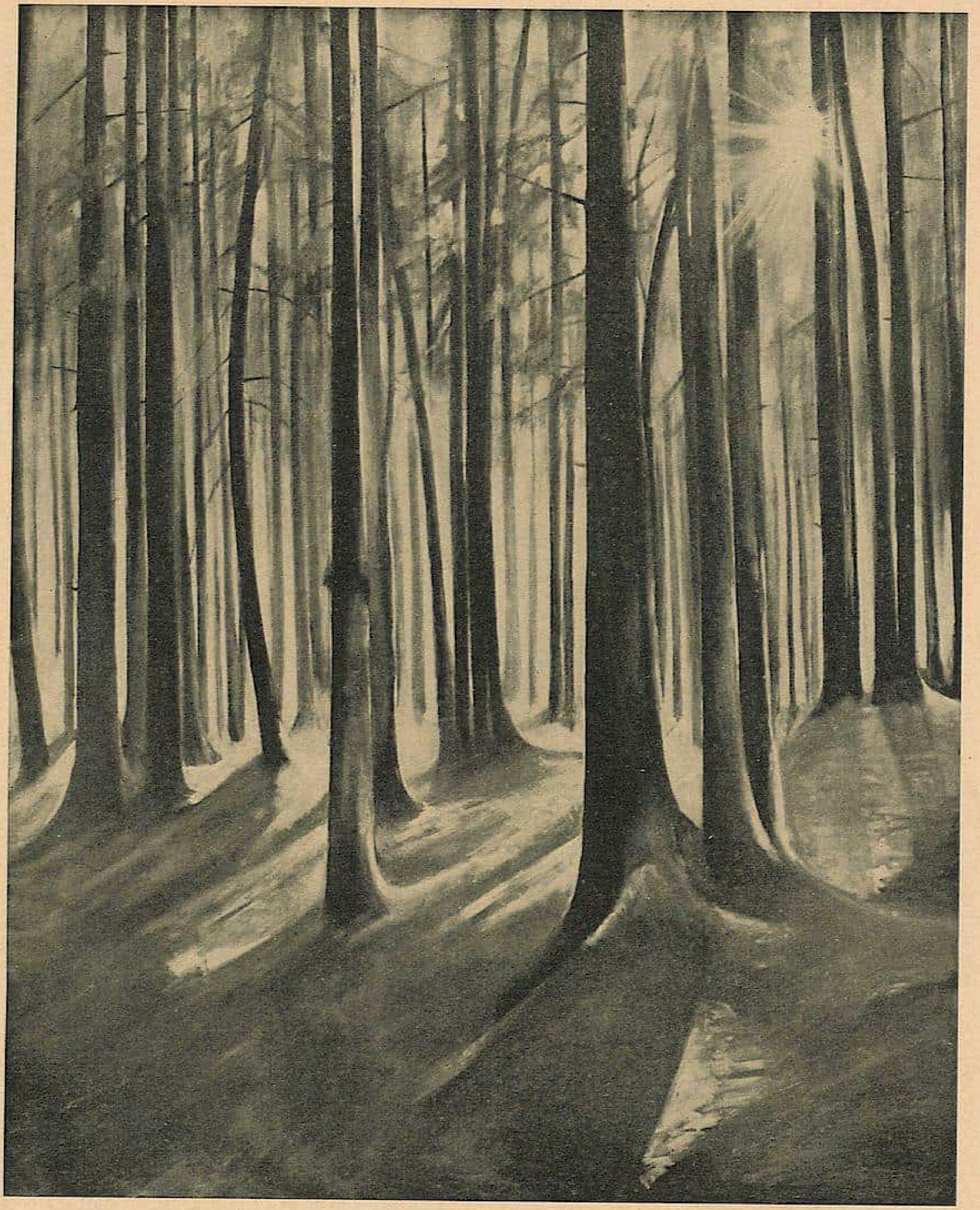
Für Deutschland ist die Erörterung dieser Fragen durch die Spaltung unseres Volkes in die katholische und die evangelische Religion weit schwieriger als für die Länder mit einer einheitlichen Kirche. Dies trat wieder in den Vorträgen der dänischen, schwedischen und englischen Geistlichen auf dem jüngsten Berliner Kongreß vor Augen. Der katholische Kirchenbau gestaltet das Gotteshaus in erster Linie aus als Stätte der Anwesenheit Gottes, als Andachtskirche, als Sakralbau, in dem die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

W. STEINHAUSEN
MÄRCHENBILD: EINÄUGLEIN

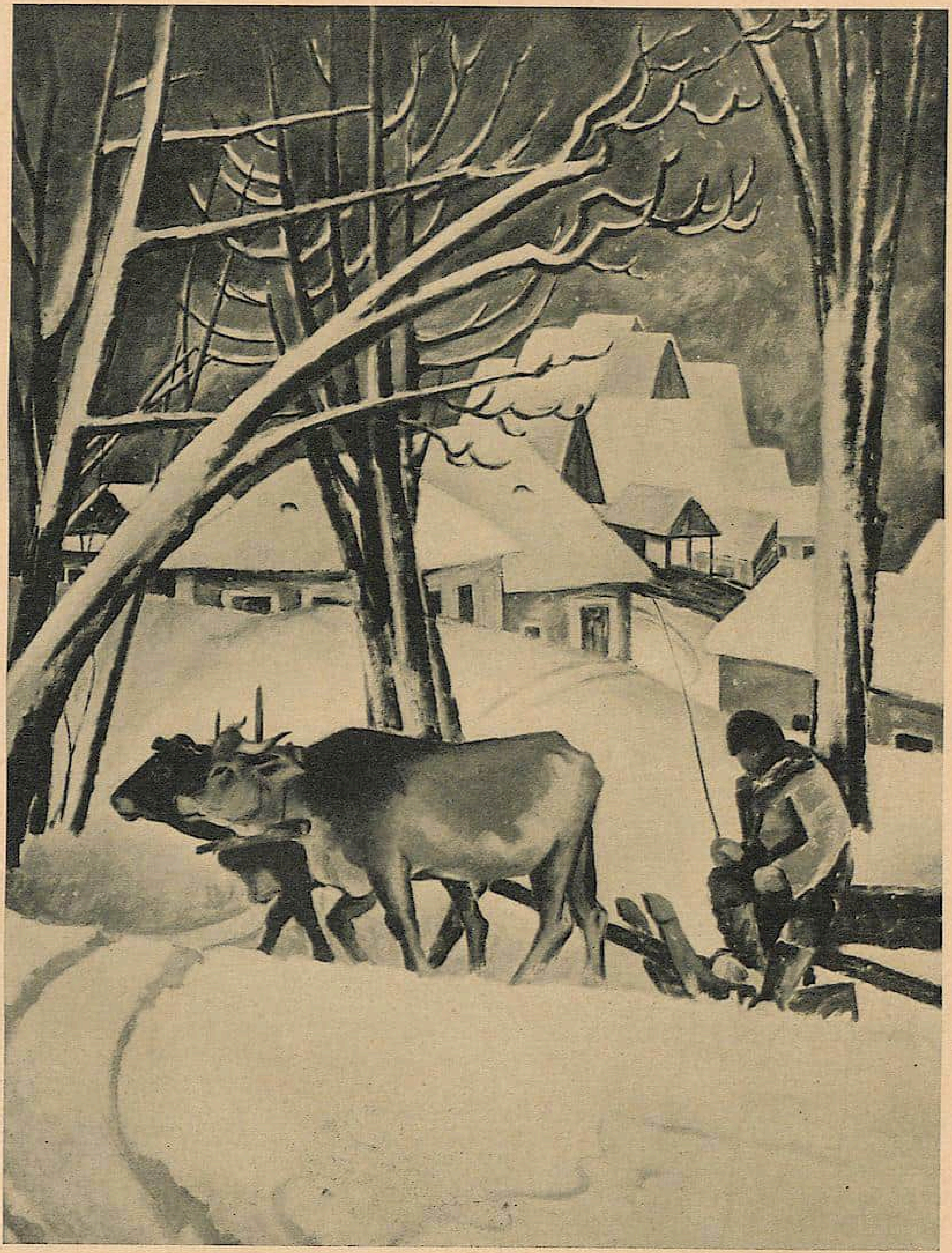
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

WILLY JAECKEL
IM WALDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

JOS. BATO
WINTER IN DER SLOWAKEI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. W. RÖSSNER BILDNIS FRÄULEIN R.
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

Verherrlichung des Opfers Christi in der Messe den Ausgangs- und Endpunkt bildet. Alles ist auf den Altar und auf den liturgischen Dienst am Altar bezogen. Die Grundzüge dieser Liturgie reichen zurück in die ältesten Zeiten der Kirche. Der Protestantismus will in seiner reinsten Ausprägung die Kirche ausbilden in erster Linie als Predigtraum, in dem sich das Gotteswort durch den Prediger der Gemeinde so vollkommen wie möglich übermitteln und diese im evangelischen Kirchenlied das Lob des Höchsten aussprechen kann. Beide Konfessionen haben in Deutschland im Zeitalter des Barock nebeneinander eine großartige Kirchenbaukunst entwickelt, die jede für sich den Forderungen der beiden Kulte vollkommen entspricht*). Beide sind auch um die Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Nachahmungen gotischer, romanischer und altchristlicher Formen in Stilverfall geraten, der den evangelischen Kirchenbau naturgemäß schwerer traf als den katholischen, den mit der mittelalterlichen Kirchenkunst wenigstens geistige Fäden verknüpften. In beiden hat sich aber bei der Wiederkehr gesunderer architektonischer Auffassungen die Abkehr von der Neugotik und Neuromanik mit raschen Schritten vollzogen, um nur die Kirchenbauten von Theodor Fischer auf evangelischer und von Moritz auf katholischer Seite zu nennen. Kann der katholische Kirchenbau auf der geschlossenen Anschauung einer in sich einheitlichen Kirche aufbauen: so erwachsen dem evangelischen Kirchenbau besondere Schwierigkeiten durch die Spaltung in verschiedene Bekennt-

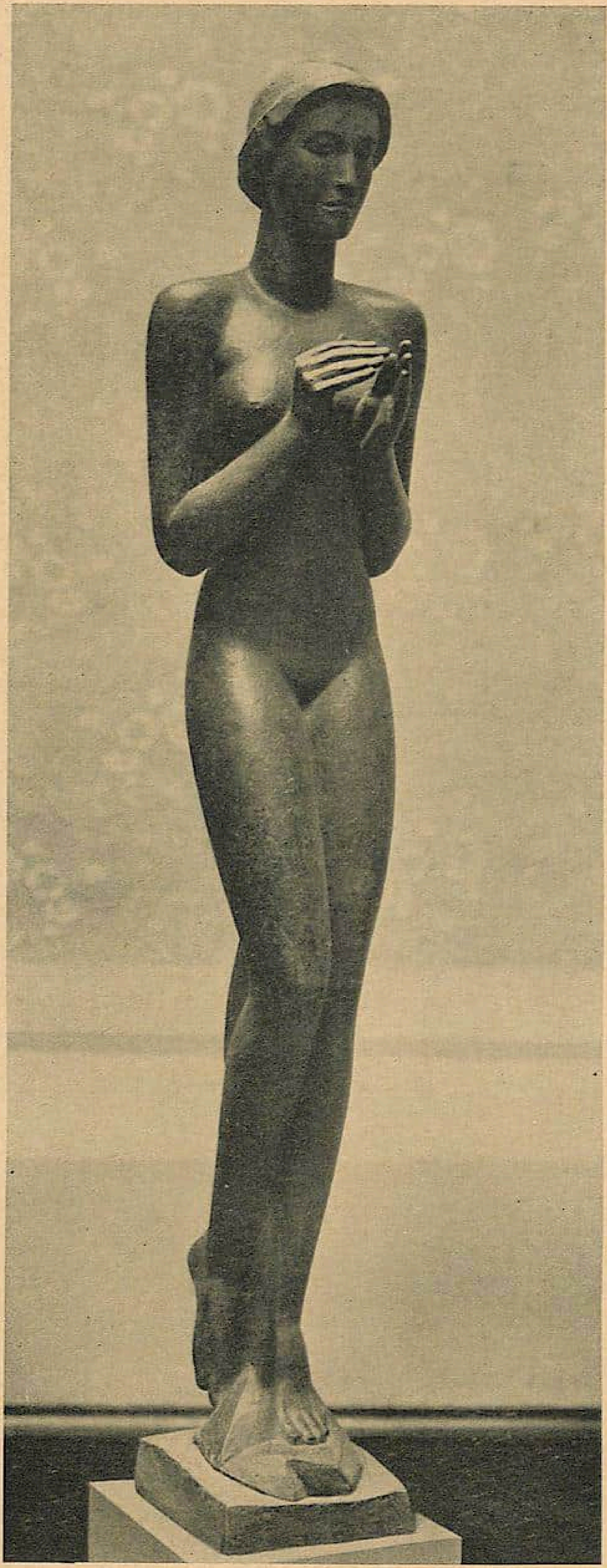
*) Vgl. darüber die betreffenden Kapitel in dem Buche des Verfassers: „Kunst und Kultur des 18. Jahrh. in Deutschland", München, F. Bruckmann, 1922. Den Kirchenbau des 19. Jahrh., soweit die Neugotik in Frage kommt, behandelt der zweite Teil des Buches des Verfassers: „Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben", Berlin 1920.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

W. SCHMID
STILLEBEN

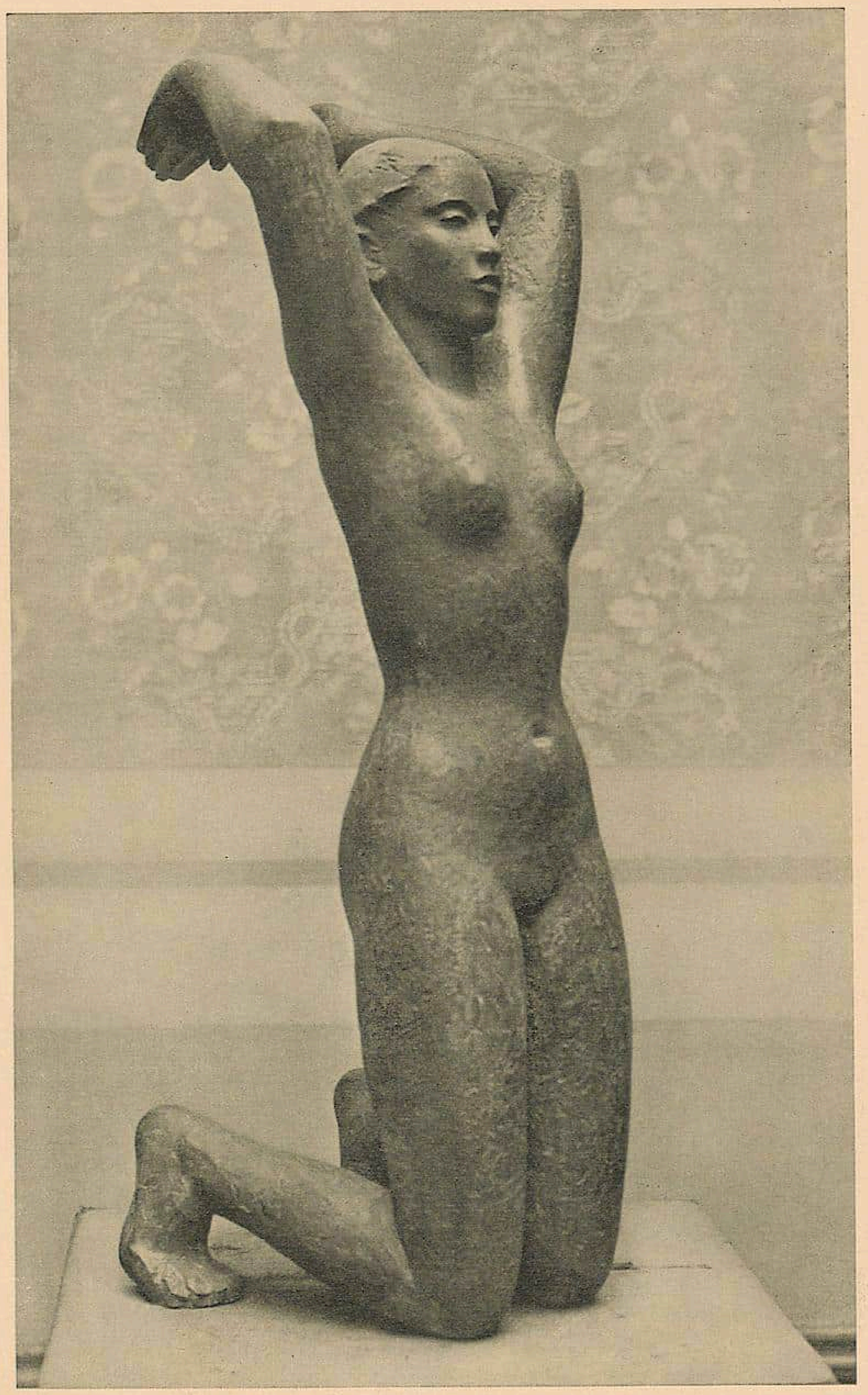
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

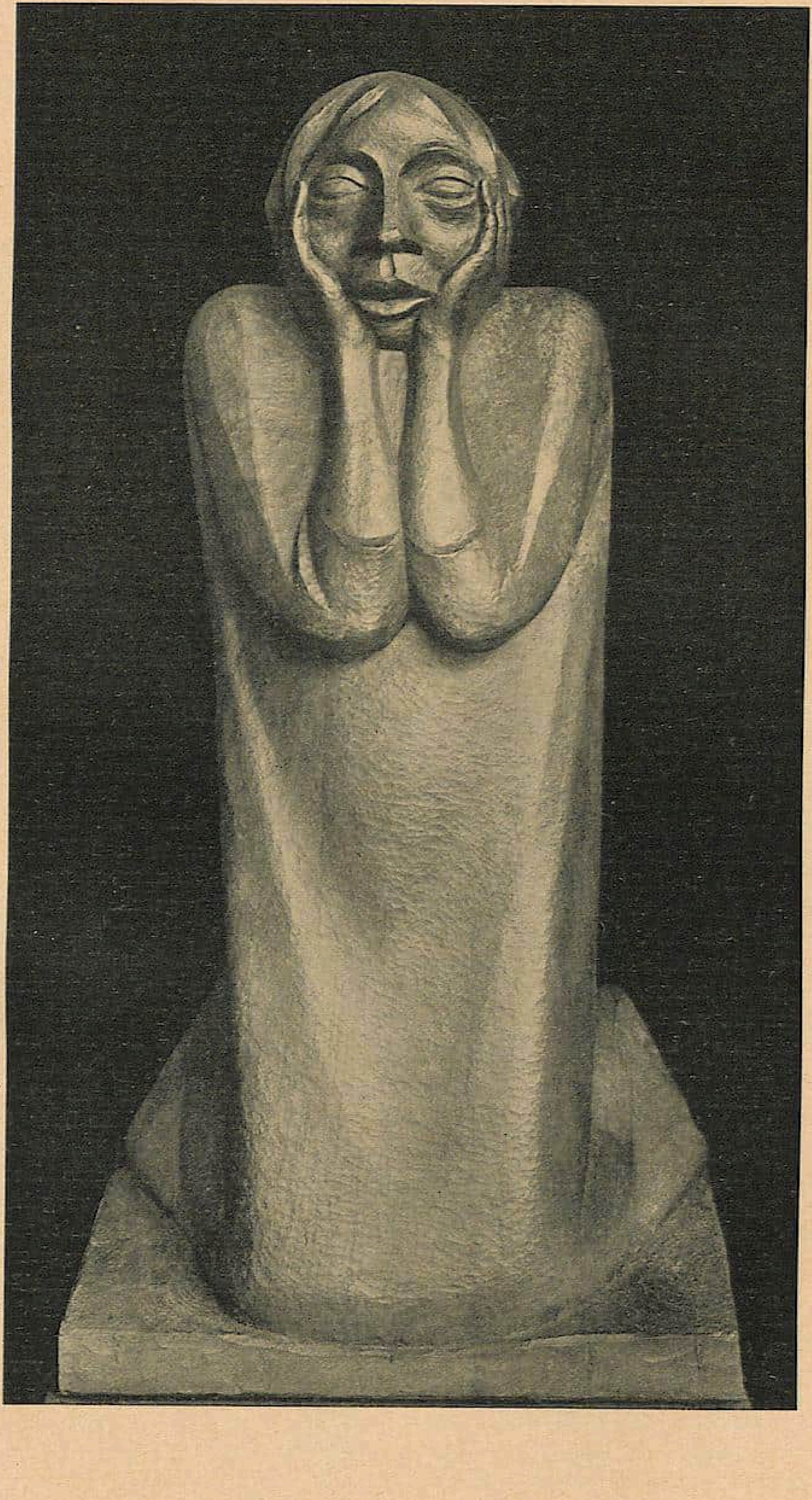
▫ GEORG KOLBE ▫
ASSUNTA. BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG KOLBE GROSZE KNIENDE. BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

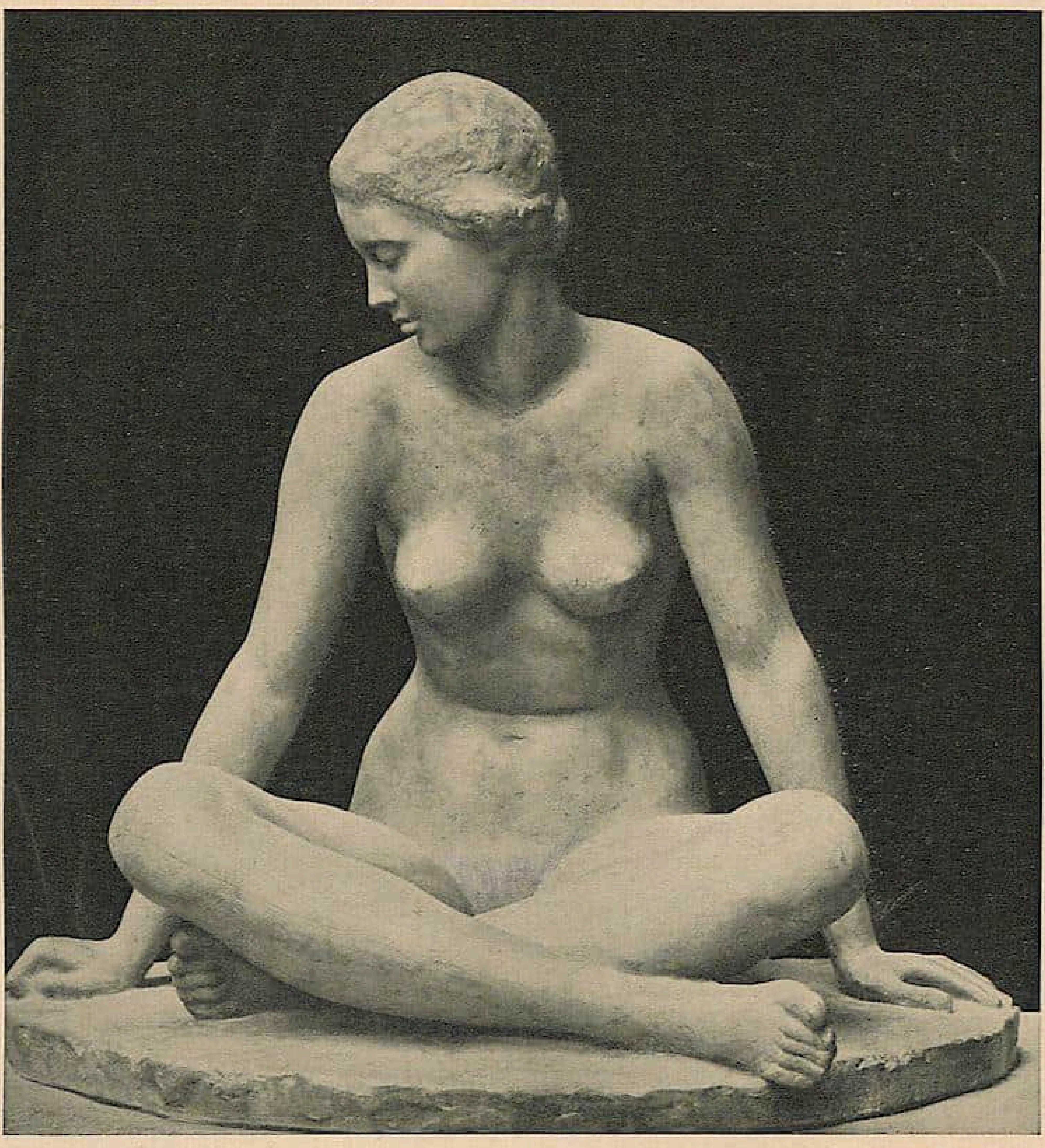
ERNST BARLACH
DAS GRAUEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nisse und durch die dem Protestantismus wesentliche Scheidung in mannigfaltige, durch individuelle und lokale Einflüsse bewirkte Verschiedenheit der Lehrmeinungen. In der Reformbewegung der evangelischen Kirchenbaukunst zeichnen sich indes zwei Hauptrichtungen voneinander ab. Die eine will den im Wesen und in der Geschichte des Protestantismus begründeten Charakter der Predigtkirche — Kanzel und Altar gesondert — beibehalten und im Sinne der modernen Zeit lebendig umgestalten. In den Worten des Hallenser Theologen Ficker auf dem Berliner Kongreß sprach sich diese Meinung mit wünschenswerter Klarheit und Kraft eindringlich aus, in allen unparteiischen Beurteilern einen tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterlassend. In den großen protestantischen Kirchenbaumeistern des 17. und 18. Jahrhunderts sind die Wegweiser für den modernen Kirchenbau des evangelischen Glaubens, der auf diesen Bahnen sich entwickeln wird. Die zweite mächtige Bewegung will zugleich mit der Schaffung einer künstlerisch und seelisch bereicherten Liturgie — die bekanntlich von Luther unberücksichtigt geblieben ist — dem Kirchenraum das Gepräge größerer Feierlichkeit und andächtiger Stimmung geben. Sie will den Altar festlicher schmücken, den Glanz des Kerzenlichtes stärker heranziehen, durch farbige, nach den Kirchenzeiten wechselnde liturgische Gewänder den Dienst am Altare verschönern und überhaupt durch Raum- und Lichtwirkung dem Gotteshause eine höhere Weihe geben. Der Gedanke der „Sternkirche", den der Architekt Otto Bartning an einem Modell den Versammlungsteilnehmern erläuterte, ist die letzte von einem denkenden Künstler gezogene Folgerung aus diesen Tendenzen. In ihr soll eine ideale Beziehung der Gemeinde auf den kultischen Mittelpunkt des Kanzelaltars erreicht werden. Es wird damit eine Annäherung an den katholischen Kultusgedanken erstrebt, die sich von den Forderungen des strengen Protestantismus weit entfernt. Darin zeigt sich wieder die viel leichtere Problemstellung gegenüber dieser Frage in der dänischen, skandinavischen und englischen Kirche, daß diese weit mehr von den liturgischen Formen des Katholizismus bewahrt haben, als der deutsche lutherische Kultus, von dem der Reformierten, der Kalvinisten und anderer strengerer Richtungen ganz zu schweigen. Ist doch selbst die Feier der Messe und die bischöfliche Verfassung in den nordischen Kirchen ähnlich denen der katholischen Mutterkirche geblieben, ja sogar in neuerer Zeit wieder angenähert worden. In dieser Beziehung ist auch auf die jüngst abgehaltenen Besprechungen zwischen Kirchenfürsten der englischen Hochkirche und solchen der römischen Kirche zu verweisen, in denen die Frage einer weiteren Annäherung erörtert worden ist. Der Kirchenbau in Dänemark und in Skandinavien hat den natürlichen Wiederanschluß an die einfachen klaren und lichten Formen der heimischen Überlieferungen längst gefunden — als ein schönes neueres Beispiel ist eine in Schweden von dem in Berlin wirkenden Schweden Alfred Grenander erbaute Landkirche in Verbindung mit Pfarr- und Gemeindehaus und baumbepflanztem Hof zur Abhaltung von Gottesdiensten unter freiem Himmel zu nennen. Ebenso hat Bartning in der soeben an der Erfurter Straße in Berlin entstehenden dänischen Kirche einige feine Züge der älteren dänischen Kirchenarchitektur mit modernen Formen zu verbinden verstanden. Mit der Befreiung aus der seelenlosen Nachahmung mittelalterlicher Formen wird auch in Deutschland eine verständnisvolle Belebung der heimischen Kirchenbautraditionen im Sinne unserer Zeit stattfinden.

Die Reformbestrebungen auf dem Gebiete des kirchlichen Kunsthandwerks werden zu durchgreifenden Erfolgen gelangen, wenn es gelingt, die weit verzweigte und volkswirtschaftlich wichtige Industrie religiöser Gegenstände im Sinne eines besseren Geschmacks und gediegener Arbeit zu beeinflussen. Die guten neuen Formen und Vorbilder werden natürlich nur durch ausgezeichnete Leistungen einzelner Künstler geschaffen. Jedes wirklich gute Einzelstück, jede gelungene Einzellösung bedeuten einen Fortschritt und ohne solche bleiben alle Tagungen, Programmerklärungen und Vereinsgründungen ohne Stoßkraft. Viele erfreuliche Ansätze sind bereits zu verzeichnen. Als neueste Beispiele seien die Silbergeräte und Gelbgußarbeiten für den protestantischen Gottesdienst von dem Berliner Goldschmied Bernhard Reimann sowie die für den katholischen Gottesdienst von dem Berliner Goldschmied Joseph Wilm hervorgehoben. Auch hier machen sich die verschiedenartigen Forderungen der beiden Kulte geltend. Die Reimannschen schlichten Abendmahlsgeräte sind wie im Sinne des protestantischen Kirchensilbers der Barockzeit klar und glatt gehalten, während Wilm es meisterhaft verstanden hat, die — leugnen wir es nicht — problemreichere Aufgabe zu lösen, den katholischen Bedingnissen sakraler Weihe gerecht zu werden, so vor allem in seiner jüngsten Schöpfung, dem Berliner silbernen Bischofstab. Bei der im Katholizismus stärker wirksamen Tradition ist die Umformung der Kirchenausstattung im

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



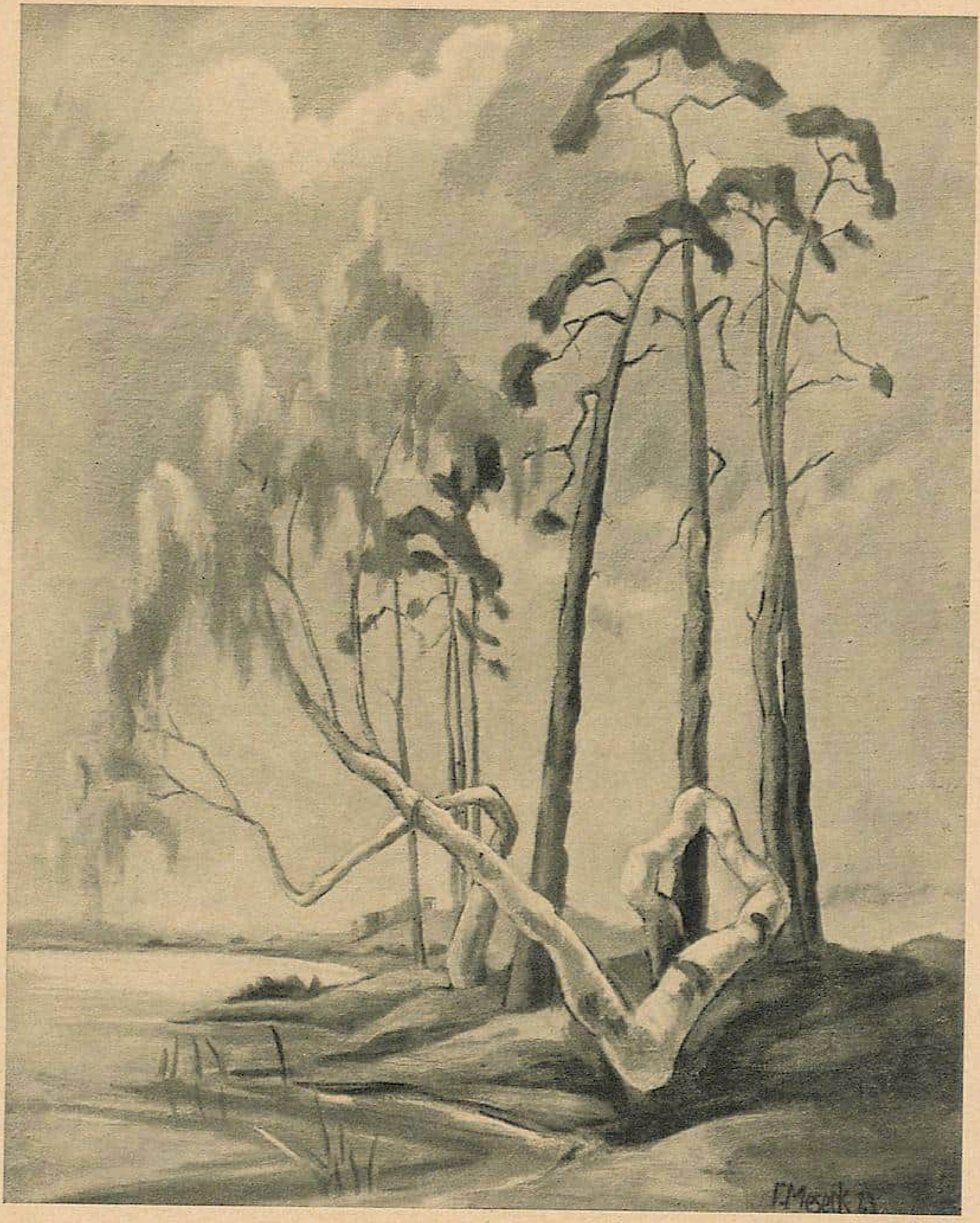
FRITZ KLIMSCH VERSONNENE

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

Sinne der lebendigen Gegenwart zweifellos mit größeren Schwierigkeiten verbunden. Das beweisen viele der eifrigen Bemühungen der Benediktiner-Kongregation. Große Verdienste um die Förderung in dieser Hinsicht haben sich erworben der Landrat von Reumont in Erkelenz im Rheinland, der sich der Wallfahrtskunst von Kevelaer angenommen hat, Dr. Witte in Köln, der Leiter des dortigen Instituts für kirchliche Kunst, sowie die Erzbischöfe Dr. Bertram von Breslau und Dr. Schulte von Köln.

Mit wenigen Worten können hier nur die Probleme in Beziehung auf die figürliche religiöse Kunst der Gegenwart, also ihr Verhältnis zur modernen Bildnerei und Malerei besprochen werden. Da liegt eine der größten Schwierigkeiten in der Trennung der gebildeten Kreise von der großen Masse des Volkes. Die Führer und die Träger der modernen Kunst gehören ausschließlich den gebildeten Kreisen an. Das Verhältnis des gebildeten modernen Menschen zu Gott ist im allgemeinen durch seine persönliche und vergeistigte Einstellung scharf unterschieden von dem der weit überwiegenden Mehrzahl der naiven Gläubigen in den breiten Schichten. Der Bauer, der Bergmann, der Schiffer, der kleine Gewerbetreibende und Handwerker und die ganze Menge der Kirchenbesucher stehen den Geheimnissen des Glaubens und den Formen des Kultus einfach hinnehmend gegenüber. Wer an die Stelle der diesen Leuten durch Gewohnheit lieb- und verehrungswürdig gewordenen Gottesbilder moderne setzen will, muß sich fragen, ob diese Neuschöpfungen tatsächlich den die christliche Volksgemeinschaft bewegenden Empfindungen Genüge tun; ob sie den ihr Kind zur Taufe bringenden Leuten des Volkes, ob sie dem zur

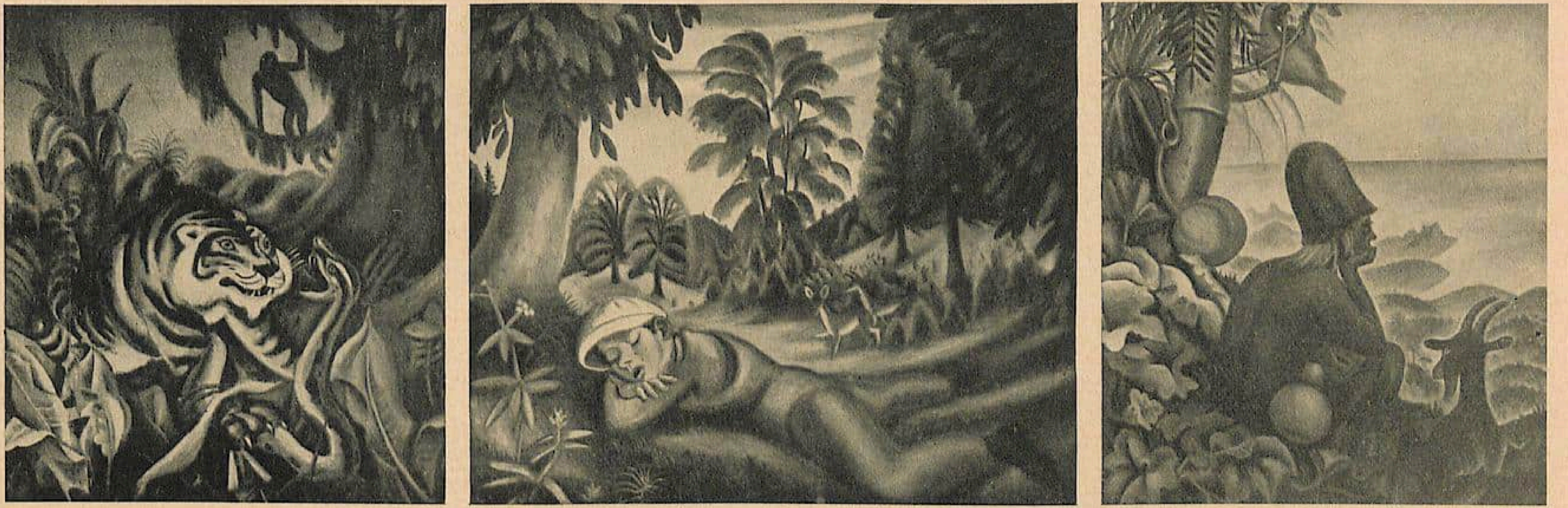
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

FELIX MESECK
FRÜHLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin R. SEEWALD: TRIPTYCHON

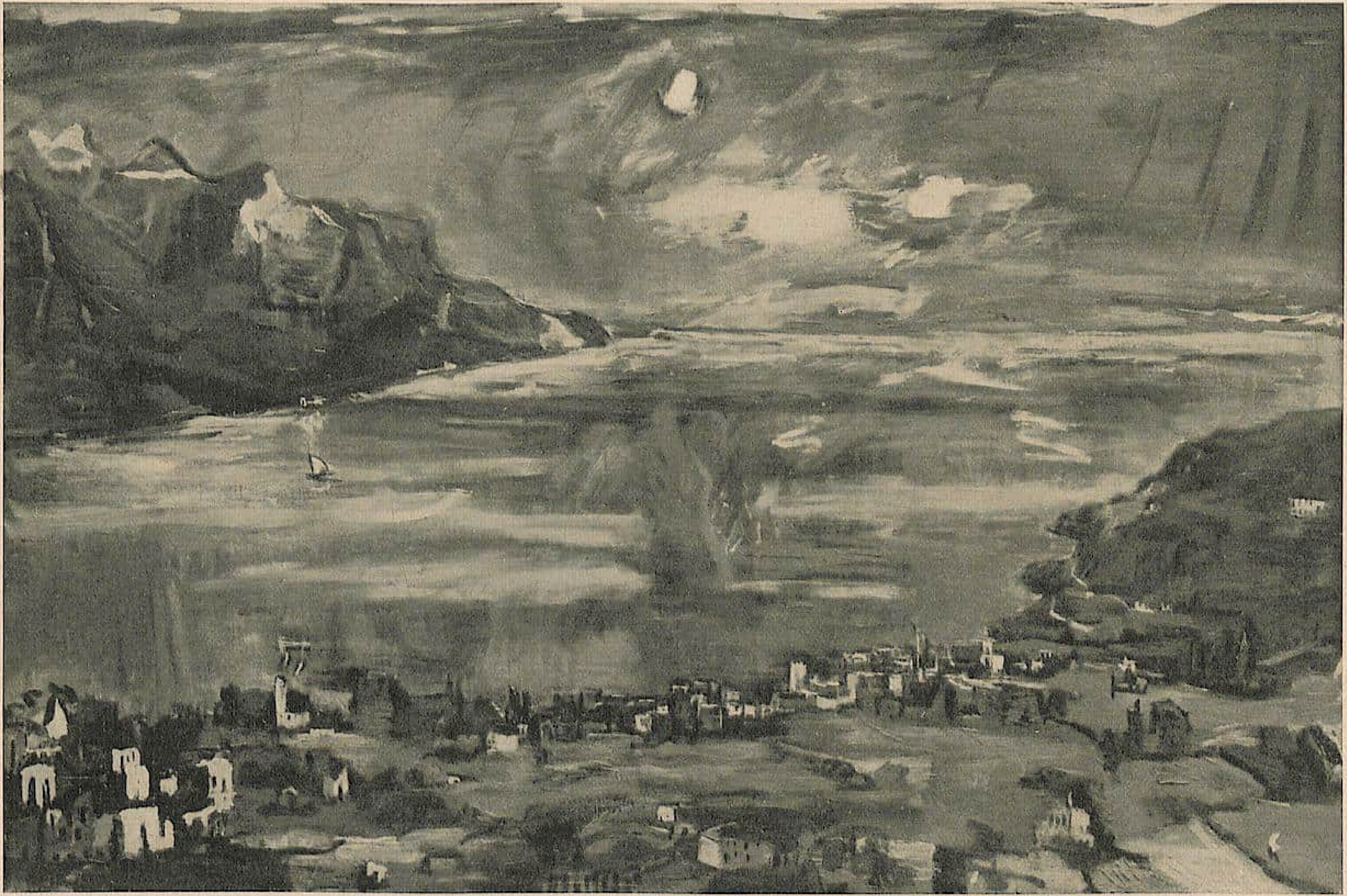
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HOFER — KARTENSPIELER

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

Einsegnung an den Altar tretenden Kinde, dem zur Trauung schreitenden Brautpaar, den um einen der Ihrigen trauernden Leidtragenden Denkmäler der Andacht, der Erhebung, der Mahnung und des Trostes sind; ob darin die dem modernen Kunstwerk eigentümliche einseitige Betonung des persönlichen Denkens und Empfindens — die Monomanie des modernen Künstlers — überwunden und jener Ton volksmäßigen Gefühls angeschlagen ist, der großartiger als irgend sonstwo beispielsweise in den Altarbildern des Rubens aus der Tiefe des flämischen Volkstums erklingt. Deshalb ist es so überaus schwierig, zwischen der Kirche und der extremsten modernen Kunstrichtung eine gangbare Brücke zu schlagen. Jeder Einsichtige, der noch an einen Funken religiösen Instinktes in unserem Volke glaubt, wußte vorher, daß das expressionistische Holzkruzifix von Gies für den Dom in Lübeck durch die Gemeinde vom Gewölbe heruntergeholt und zerhackt werden würde, wie es dann auch geschah. Nicht den Künstler, dessen ernsthaftes Ringen und plastische Begabung anerkannt werden muß, trifft ein Vorwurf, sondern diejenigen, die ein solches Werk kraft ihrer Position unserem Volke aufzwingen wollen. Es sind das die gleichen Leute, die die religiöse Kunst Schmidt-Rottlufs — dessen kraftvolle Begabung wiederum unbestritten bleibe — durch den Gesang von „Ein feste Burg ist unser Gott" den Beschauern schmackhaft machen wollten. Wird die evangelische Kirche durch derartige radikale Ästheten bedroht, so erwachsen der katholischen Kirche Gefahren von seiten einer gewaltsamen Mystik. Ich möchte hier ausdrücklich feststellen, im Gegensatz zu einer Erklärung anläßlich der Berliner Tagung, daß die Monumentmalereien von Oeser in Mannheim — unerachtet des großen Wollens, das in ihnen steckt — weder von der katholischen Kirchenbehörde noch von gebildeten Katholiken als geeignet erachtet werden, in der Kirche Aufnahme zu finden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

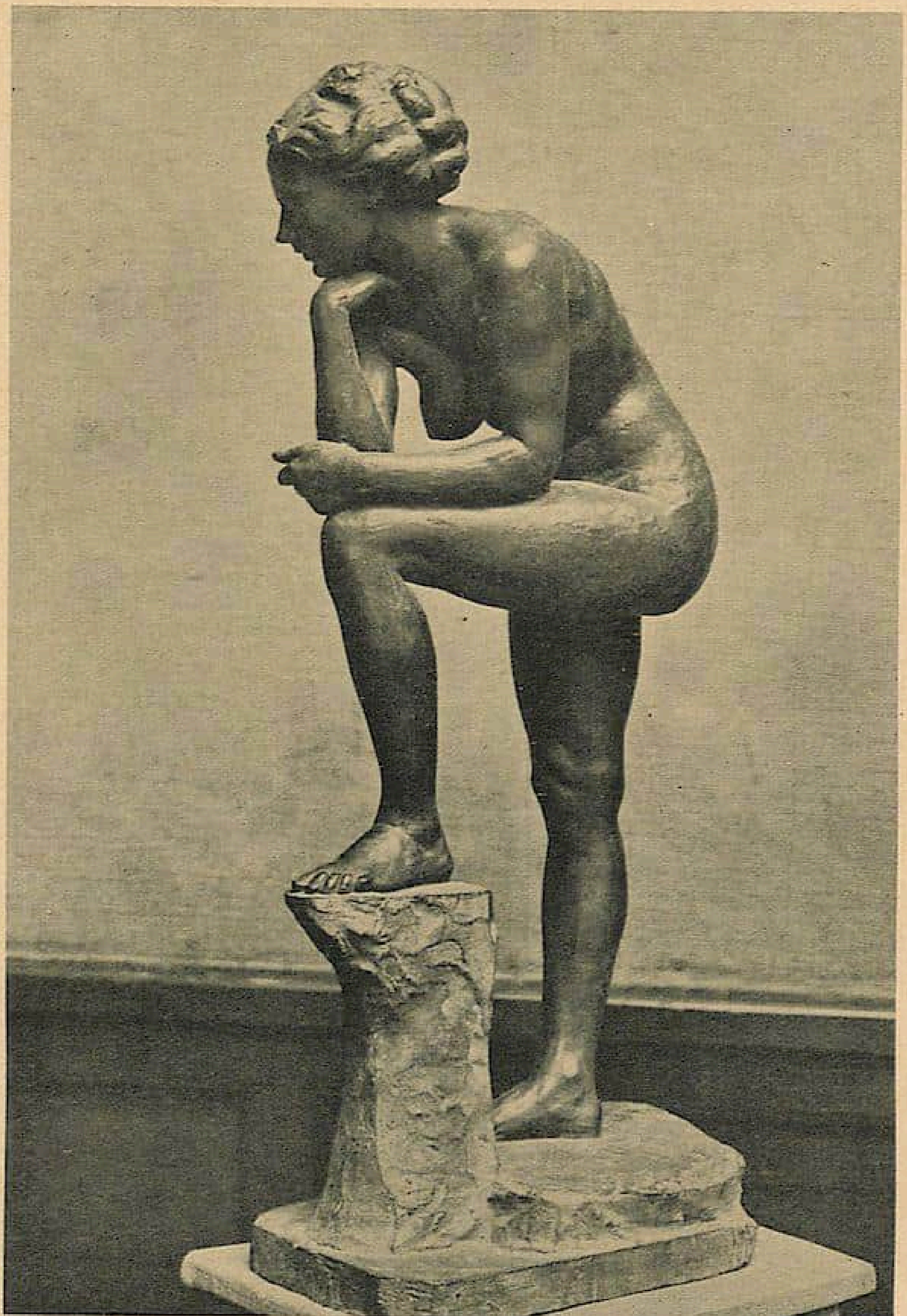


Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

OSKAR KOKOSCHKA
GEBIRGSSEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Im allgemeinen ist der Zustand unserer modernen Kunst in bezug auf figürliche Gestaltung augenblicklich so ungeklärt, so sehr in der Wandlung begriffen, daß man nur größte Zurückhaltung in religiösen Darstellungen empfehlen kann. Das ernsthafte und starke Ringen der deutschen Künstlergeneration der Gegenwart verdient jede Anerkennung und Förderung: aber die religiöse Aufgabe gestattet keine gewaltsame, krampfhafte oder gar krankhafte, in sich selbst widerspruchsvolle Lösungen. Es ist gewiß niederdrückend, wenn man beim Durchschreiten der trefflichen Glasmaler- und Mosaikkünstlerwerkstätten von Puhl und Wagner (Heinersdorff) in Treptow alle die geschickten Künstler und Handwerker damit beschäftigt findet, für amerikanische und spanische Kirchen figürliche Darstellungen in den leersten und konventionellsten Kartons herzustellen — so erfreulich das vom volkswirtschaftlichen Standpunkt ist —, während die besten Meister unseres Landes nach Ausführung monumentaler Gedanken vergeblich Sehnsucht tragen. Aber weit schlimmer wären die Folgen, wenn die Kirche mit der extremen modernen Kunst ein unreines oder unnatürliches Verhältnis eingehen würde. Die Schlagworte von dem „Kosmischen", „von dem religiösen Akt an sich" der modernen Kunst müssen erst verschwinden, ehe eine sachliche Verständigung



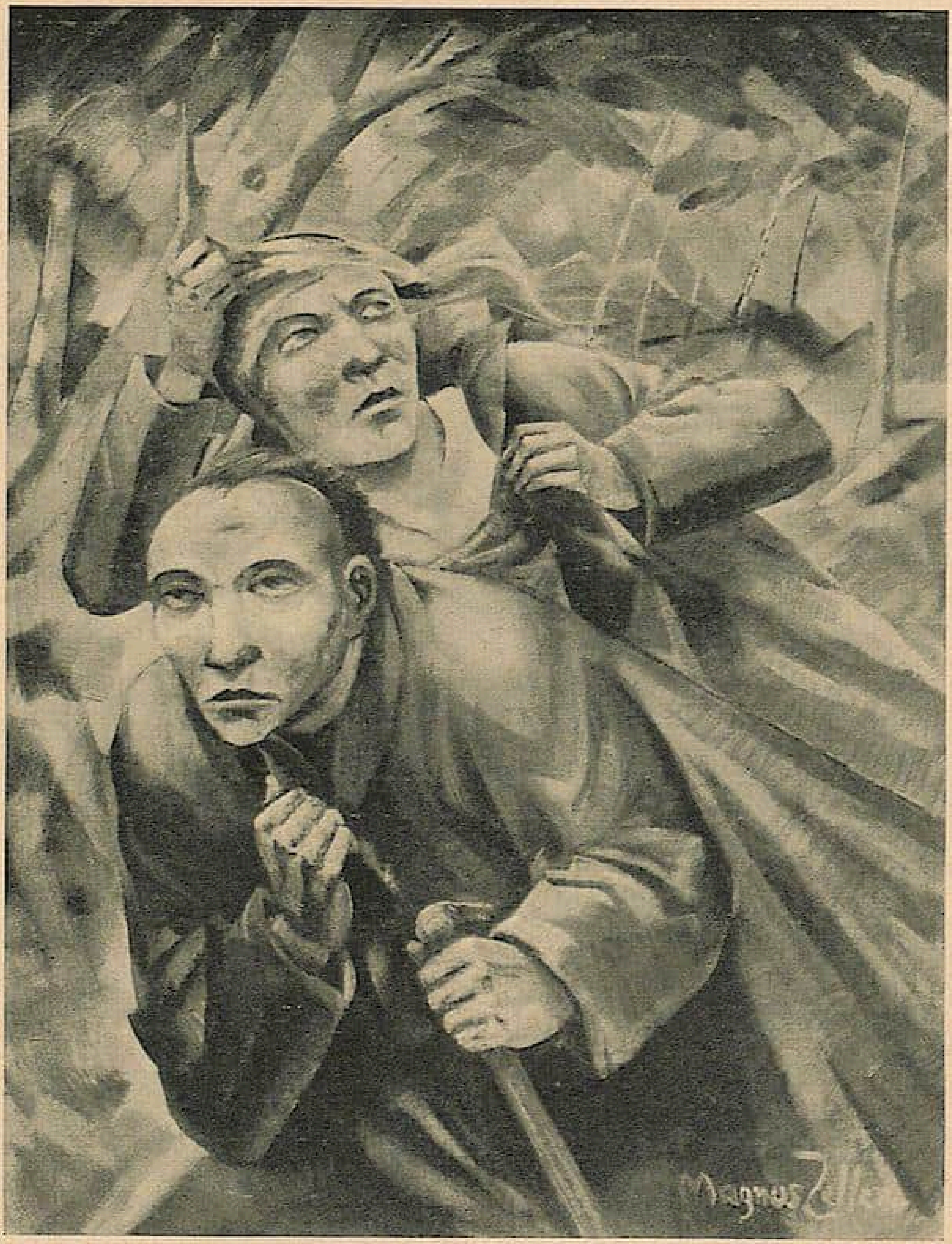
LOUIS TUAILLON † — WEIBLICHE FIGUR. BRONZE
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

FRANZ HECKENDORF
SÜDLICHER HAFEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



M. ZELLER — STURM IM WALDE
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

zwischen ihr und der Kirche möglich ist. Betrachtet man die umfangreichen und reizenden kirchlichen Wandgemälde des Dänen Joachim Skovgard im Dom in Viborg, die uns auf der Berliner Tagung in Lichtbildern vorgeführt wurden, so ist zu bedenken, daß die Voraussetzungen zu einer solchen Kirchenkunst wohl in den besonderen Bedingungen des naiven und gesunden Bauernvolkes Dänemarks liegen, daß aber aus den deutschen Verhältnissen der Gegenwart schwerlich ein monumentaler Kirchenmaler von solcher Reife erwachsen kann.

Diese kurzen Ausführungen werden wenigstens dargetan haben, wie schwierig allein schon die Grundprobleme sind, die die religiösen Kunstbestrebungen in Deutschland zu beachten haben, wie groß der Takt sein muß, mit der diese Frage zu behandeln ist. Aber noch größer muß die innere Wahrhaftigkeit aller derjenigen sein, die sich in den Dienst dieser hehren Aufgabe stellen wollen. Es will dem Berichterstatter nicht in den Kopf, daß dieselben Leute, die noch vor zwei Jahren den expressionistischen Gottesdienst in Lübeck und die Ausgeburt des Lübecker Christus gefördert haben, dieselben Leute, die jedes sachliche unparteiische und stille Streben, wenn es ihnen gelungen wäre, unter dem Schlagwort der „modernen Richtung" unterdrückt hätten, nun — wo das Blatt sich zu wenden beginnt — von der Demut des Künstlers vor Gott und von dem großen Schweigen im Gotteshause zu reden beginnen. Jetzt, wo der Wind sich gedreht hat, werfen sie das Segel herum und beginnen ihre Sprüche mit Verbeugungen vor den hohen katholischen Kirchenfürsten. Unser Volk, dessen Stärke sich nur auf individuellem Wege entfaltet hat und wieder entfalten kann, muß diese höchsten Fragen aus eigener Kraft unter Zusammenschluß der tüchtigsten und ehrlichsten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ DOMSCHEIT — BAUERNHAUS

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

Männer lösen. Es ist unerträglich, hier wie überall amtlich bestellte Schulmeister das große Wort führen zu sehen. Über allen Pforten der Tagungen, die diese höchste Aufgabe der Kunst zum Gegenstande ihrer Aussprachen machen, sollten die Verse des Psalmisten stehen:

„Der Herr rotte aus alle Heuchelei und die Zunge die da stolz redet. Die da sagen: Unser Zunge soll Überhand haben, uns gebührt zu reden, wer ist unser Herr? Da denn die Elenden verstöret sind und die Armen seufzen: will ich auf, spricht der Herr, ich will ein Heil aufrichten, das getrost darin handeln soll. Die Rede des Herrn ist lauter wie durchfeuert Silber im erdenen Tiegel, bewährt sieben mal."

Prof. Dr. Hermann Schmitz

HUGO VON HABERMANN

Zum 75. Geburtstag

Einer, der als Maler noch immer die volle ungebrochene Kraft der Jugend und nicht nur die Kraft und Frische der Jugend, sondern auch deren Beweglichkeit besitzt, ist am 15. Juni dieses Jahres 75 Jahre alt geworden: Hugo Freiherr von Habermann. Sieht man die in den letzten Jahren der Öffentlichkeit gebotenen Bilder, die des diesjährigen Glaspalastes beispielsweise, und erinnert man sich etwa der Hauptwerke der 90er Jahre, der „Bacchantin" von 1897, der „Salome" oder Werke aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts, „Herbstlodern" von 1903, „Liegender Akt im Grünen", „Sitzender Frauenakt" von 1910 und anderer mehr, so staunt man über die überall gleiche ungebrochene, leuchtende Frische der Farben, über die stets gleich bewegliche Phantasie und über dies seltene bewegliche Temperament. Dann wundert man sich auch nicht, daß dieser Fünfundsiebzigjährige bis ins Jahr 1924 hinein als verehrter Lehrer an der Akademie der bildenden Künste wirkte, an der er 1905 die Professur erhielt.

Anläßlich solch seltenen Jubiläums sei ein kurzer Rückblick auf den äußeren Lebenslauf noch einmal auch an dieser Stelle, die schon zum siebzigsten Glückwünsche brachte, um sie heute zu wiederholen, erlaubt. In Dillingen geboren, kam Habermann 1859 nach München, trat 1863 in die Pagerie ein, machte den Feldzug mit und wurde 1871 Schüler der Akademie unter Anschütz und Strähuber. 1873 kam er

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dort zu Piloty, 1879 verließ er dies berühmte Atelier. Im Jahre 1880 begründete er mit Piglhein und F. von Uhde eine Malschule, die aber nicht sehr lange bestand. 1892 wurde Habermann zweiter, 1904 erster Präsident der Secession.

Wie so manche Künstler ist auch Habermann ein Beispiel dafür, wie schwer man sich tut, wollte man den Stil des Meisters unter einem der üblichen Schlagworte zusammenfassen, wollte man ihn in ein Schema einzwängen. Zwar machte sich zunächst mit dem „Sorgenkind“ eine große Aufhellung in der Farbe bemerkbar. Aber schon das Ende der achtziger Jahre brachte wieder dunklere tiefere Töne und schwerere Schatten. Gleich blieb sich aber stets die gleitende, schwingende Bewegung, die anfangs nur latent, dann immer offenbarer sich Silhouetten und Innenlinien der Formen mitteilte. Gleich blieb sich immer der wichtigste stilbildende Faktor, nämlich die bewegte Linie in ihrer interessanten, kurvigen Modellierung, in ihrem züngelnden, schlängelnden Rhythmus. Und immer gleich blieb sich jene unfehlbare Treffsicherheit in dem Abstimmen der delikaten Farbentöne. Man darf wohl ruhig sagen, hier sitzt jeder Strich und jeder Ton. Blitzende funkelnde Helligkeiten stehen gegen delikate dunklere Farbigkeiten. Mag man die vom Künstler mit Vorliebe gewählten und immer wieder mit gleicher Freude gemalten Modelle oder die Art des Arrangements seiner eleganten, aristokratischen Frauenbildnisse als kapriziös und befremdend eigenwillig empfinden, mag man, sagen wir, den Geschmack des Künstlers an sich nicht teilen, wie wohl jeder sein eigenes sogenanntes Schönheitsideal besitzt: immer sind diese, oft in den gewagtesten, schwierigsten Bewegungsverkürzungen wiedergegebenen Frauenbilder rassig und geistvoll, ohne jede Süßlichkeit, ohne jede Konzession an Konvention und Allerweltsgeschmack. Man erinnere sich auch der Aquarelle und Pastelle. Sie sind in ganz besonderer Weise Zeugnis von der unversiegbaren Farbenfrische Hugo von Habermanns.

Nasse

H. HUBER — FRAU UND KNABE IM GRÜNEN

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUR PRIMITIVEN KUNST

Das monumentale, mit einer Überfülle herrlicher Abbildungen ausgestattete Werk, mit dem der Propyläen-Verlag seine großzügig angelegte Kunstgeschichte eröffnet*), ladet zu einigen Bemerkungen grundsätzlicher Art über die Bedeutung der „primitiven" Kunstübung für die moderne Kunstwissenschaft ein. Das Schwergewicht liegt bei dieser Veröffentlichung auf der sorgsam und mit zuverlässig künstlerischem Urteil durchgeführten Vorführung des Materials, das sich nicht nur auf die Kunst sämtlicher Naturvölker, sondern auch auf die der europäischen Vorzeit bezieht. Die schwere Aufgabe, zu dieser unübersehbaren und stark heterogenen Kunstproduktion in knapp 75 Seiten einen befriedigenden Text zu schreiben, löst der Verfasser in der, wie wir glauben, einzig möglichen Weise, indem er in der unverbindlichen Form des Essays Stellung zu einzelnen Gruppen oder Problemen nimmt. Wir finden als Einführung eine Betrachtung über „Die ästhetische Funktion im Leben des Primitiven"; es folgen kurze Aufsätze über die Baukunst, die Plastik, Naturalismus und Stilisierung, Masken, Ahnenbilder usw. Von einer irgendwie erschöpfenden Behandlung des Stoffes oder einer Auseinandersetzung mit den von Ethnographen und Prähistorikern seit Jahrzehnten in Angriff genommenen Problemen kann in diesen, oft nur zwei bis drei Seiten kurzen Aufsätzen natürlich keine Rede sein und von Sydow tut gut, von vornherein auf die Erörterung so vieler schwebender Fragen zu verzichten. Über das viel umstrittene Problem von der Entstehung und Entwicklung des primitiven Ornaments; den Einfluß der Wirtschaftsformen auf die Ausbildung der Kunst und die Möglichkeit, an der Hand der aufsteigenden Wirtschaftsstufen Entwicklungsreihen auch für die primitive Kunstform aufzustellen; die Bedeutung der Rasse und der natürlichen Verhältnisse für die Differenzierung der Kunstform; den über die Erdteile hinausreichenden Zusammenhang einzelner Kulturkreise; die tief eingreifende Beeinflussung durch die geschichtlichen orientalisch-europäischen Kulturen; den auffallenden Parallelismus zwischen gewissen afrikanischen Kunsterscheinungen und dem des prähistorischen Südeuropa, Vorderasiens, Ägyptens — über diese und andere Probleme wird man von Sydows Werk billigerweise keine Auskunft erwarten dürfen, denn jedes einzelne hätte eine jahrzehntelange Forscherarbeit und eine Veröffentlichung vom vielfachen Umfang des vorliegenden Textes beansprucht. Der bekannte Ästhetiker Max Schaßler hat einmal versucht, sämtliche Kunstbeflissenen, vom Sammler und Kunstkaufmann aufwärts bis zum Kunstphilosophen, nach Kategorien in ein logisch durchdachtes System einzureihen. Heute würde er diesen Versuch wohl sein lassen und in welche Abteilung der Verfasser des vorliegenden Buches einzuordnen wäre, ist in der Tat schwer zu sagen. Aber jedenfalls nähert er sich dem von ihm bearbeiteten Stoff nicht als wissenschaftlicher Forscher, besitzt dafür aber einen, beim Fachgelehrten selten anzutreffenden, zuverlässigen Blick für den rein ästhetischen Wert der naturvölkischen Kunst, der ihn dazu befähigt, dem Leser den ihm zumeist noch etwas fremden geistig-seelischen Inhalt der abgebildeten Kunstwerke zu erschließen und ihm zur Unterscheidung der so stark abweichenden primitiven Kunstwerte eine Handhabe zu geben. Eine ehrfurchtvolle Liebe zu seinem Stoff, ein fraglos durch seine wiederholte Beschäftigung mit dem modernen Expressionismus geschärftes, feines Verständnis für die geistige Bedeutung der abstrakten Form und seine philosophische Vorbildung führen den Verfasser in jedem dieser kurzen Aufsätze zur Aufstellung bemerkenswerter, fruchtbarer Gedanken.

Ist nun für die wissenschaftliche Kunstforschung, ist namentlich für die moderne Kunstgeschichte von diesem Buch eine erhebliche Förderung zu erwarten? Wir bezweifeln es fast und wir bezweifeln, ob in absehbarer Zeit überhaupt eine grundlegende, wissenschaftlich-systematische Bearbeitung und kunsthistorische Einordnung der gesamten primitiven Kunst zu erwarten ist, solange die Forschung sich nicht auf eine ganz naheliegende, aber bis jetzt völlig verkannte Grundforderung besinnt: nämlich die Einstellung der Untersuchung auf die vorgeschichtliche europäische Kunst als die einzige primitive Kunstübung, deren Entwicklung durch die Jahrtausende und deren Kreuzung mit fremden, höheren Kunstformen wir allmählich mit sehr großer Genauigkeit feststellen können. Nur hier können wir verfolgen, wie eine primitive d. h. anfängliche Kunst wird und wächst, mit welcher wunderbaren Gesetzmäßigkeit die Form sich von Stufe zu Stufe abwandelt, wie artfremde Kunstformen benachbarter, höherer Kulturen aufgenommen und verarbeitet oder abgestoßen werden, auf welche Weise sich jeweils die verschiedenen Kunstgattungen — Ornamentik, Körperschmuck, Geräteplastik, Architektur, Plastik — entsprechen und damit

*) Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit. Im Propyläen-Verlag, Berlin. 569 Seiten. Mit XXIV Tafeln und 490 Abbildungen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

das Verständnis für den sich in ihnen auswirkenden Geist erleichtern. Dagegen hat auch Sydow, der bei seinen Betrachtungen von der afrikanischen Kunst ausgeht, wiederholt hervorgehoben oder angedeutet, daß wir von dem Werdegang der naturvölkischen Kunst so gut wie nichts wissen: wir sehen die letzten Ausläufer unbekannter, vielleicht durch die Jahrtausende fortgesetzter Entwicklungsreihen, wir ahnen wiederholt das Vorhandensein undatierbarer, vergangener Kulturen, deren Entwicklung uns völlig verborgen bleibt, wir kennen an manchen Stellen die stark modifizierende Einwirkung der modernen europäischen Kultur, aber über die sicher vorhandene Ausstrahlung der sich ablösenden asiatisch-ägyptisch-europäischen Hochkulturen der Vergangenheit auf die primitiven Kunstbezirke lassen sich nur einzelne Vermutungen anstellen. Auch der oben erwähnte Versuch, die primitiven Kulturen nach Wirtschaftsstufen einzuteilen und auf diese Weise eine gewisse Reihenfolge auch für die entsprechenden Kunstformen bzw. -gattungen zu gewinnen, versagt völlig, wenn wir aus der vergleichenden Betrachtung z. B. der alteuropäischen und der altorientalisch-ägyptischen Kunst der Stein-Kupferzeit erkennen, wie früh schon der Rassenunterschied der Kunstsprache ein ganz abweichendes, ja gegensätzliches Gepräge erteilt. Ein rettender Strohhalm könnte die von Sydow in unverbindlicher Form geäußerte Vermutung sein, daß mit dem Fehlen des Zeitbewußtseins bei den Naturvölkern auch eine Abfolge von Stil- oder Kunstepochen, -perioden, -phasen, fehlen könnte. Aber daß die uns bekannten naturvölkischen Kunstwerke, so wie sie jetzt sind, in grauer Vorzeit vom Himmel heruntergefallen wären, um sich darauf unverändert zu erhalten, wird niemand glauben. Und weiter: auch dem primitiven Europäer der Stein- oder Bronzezeit muß dieses Zeitbewußtsein oder doch das Bewußtsein, in einem geschichtlichen Zusammenhang zu leben, in gleicher Weise gefehlt haben, und doch wird die vorgeschichtliche europäische Kunst von genau der gleichen gesetzmäßigen Stilwandlung beherrscht, wie sie die Kunst der historischen Epochen auszeichnet. Organisches Wachstum, sei es nun auf physischem oder auf geistigem Gebiet, heißt Wandlung der Form, und so wenig wie die Pflanze braucht der menschliche Geist ein Zeitbewußtsein, um die ihm vorgeschriebenen, periodischen Formwandlungen zurückzulegen.

Ob auch die naturvölkische Kunst einer ähnlichen Gesetzlichkeit unterliegt oder unterlag? Wir wissen es nicht und können es nicht wissen, solange nicht ihre Entwicklungsgeschichte mit absoluter Sicherheit und über größere Strecken aufgedeckt ist. Wir können nur vermuten, daß auch jene primitiven geistigen und künstlerischen Kulturen einmal ähnliche Wachstumsgesetze, wie sie für die europäische Vorzeit festzustellen sind, aufgewiesen haben, ohne daß sie indessen die innere Möglichkeit besaßen, über ein gewisses Stadium der Entwicklung hinauszukommen. Von diesem Punkt an könnte dann allerdings die von Sydow vermutete Entwicklungslosigkeit der naturvölkischen Kunst einsetzen. Auch das sind aber Fragen, die völlig in der Luft schweben, solange die alteuropäische Kunstforschung uns keine Norm zur Beurteilung der primitiven Kunstentwicklung an die Hand gibt. Der nächste Schritt müßte dann wohl sein, die, vermutlich doch in der Rasse begründete, Gegensätzlichkeit zwischen der ausgesprochen anikonischen Kunst Alteuropas und den figuralen Kunstbestrebungen im südwest-europäischen Paläolithikum sowie im prähistorischen Orient und Ägypten zu erforschen und die in diesem letzten Kulturkomplex bestehenden Parallelen zu der Kunst der afrikanischen Naturvölker, sowie die schon in der Vorzeit bestehende gegenseitige Beeinflussung (afrikanische Einflüsse auf Malta in der Steinzeit!) zu verfolgen. Auf diese Weise und gestützt auf die Ergebnisse der Afrikaforschung wäre es dann vielleicht mit der Zeit möglich, von der datierbaren und begrifflich faßbaren europäischen Kunstentwicklung aus zunächst etwas über die der afrikanischen Naturvölker zu erfahren.

Freilich, auch mit dieser primitiven europäischen Kunst ist gar nichts anzufangen, solange wir ihr nicht viel systematischer und kritischer auf den Leib rücken, als es zumeist geschieht, und die von den Prähistorikern in mühsamer Arbeit aufgestellten Tatsachenreihen nicht begrifflich zu durchdringen suchen, um ihnen das Geheimnis vom Werden und Wandeln der Kunstform abzugewinnen. Wer sich da als kunstbegeisterter Laie und angewiesen auf die oft ganz unzulänglichen Theorien der prähistorischen Sachforscher den Dingen nähert, kommt keinen Schritt weiter, denn — auch der Prähistoriker steht, trotz seiner glänzenden Leistungen in der Bestimmung, Ordnung, Datierung des Materials, den vorgeschichtlichen Kunstformen selber als Laie gegenüber. Hier muß mit den Mitteln der doch nicht ganz umsonst existierenden modernen Kunstwissenschaft selbständige kunsthistorische Arbeit einsetzen.

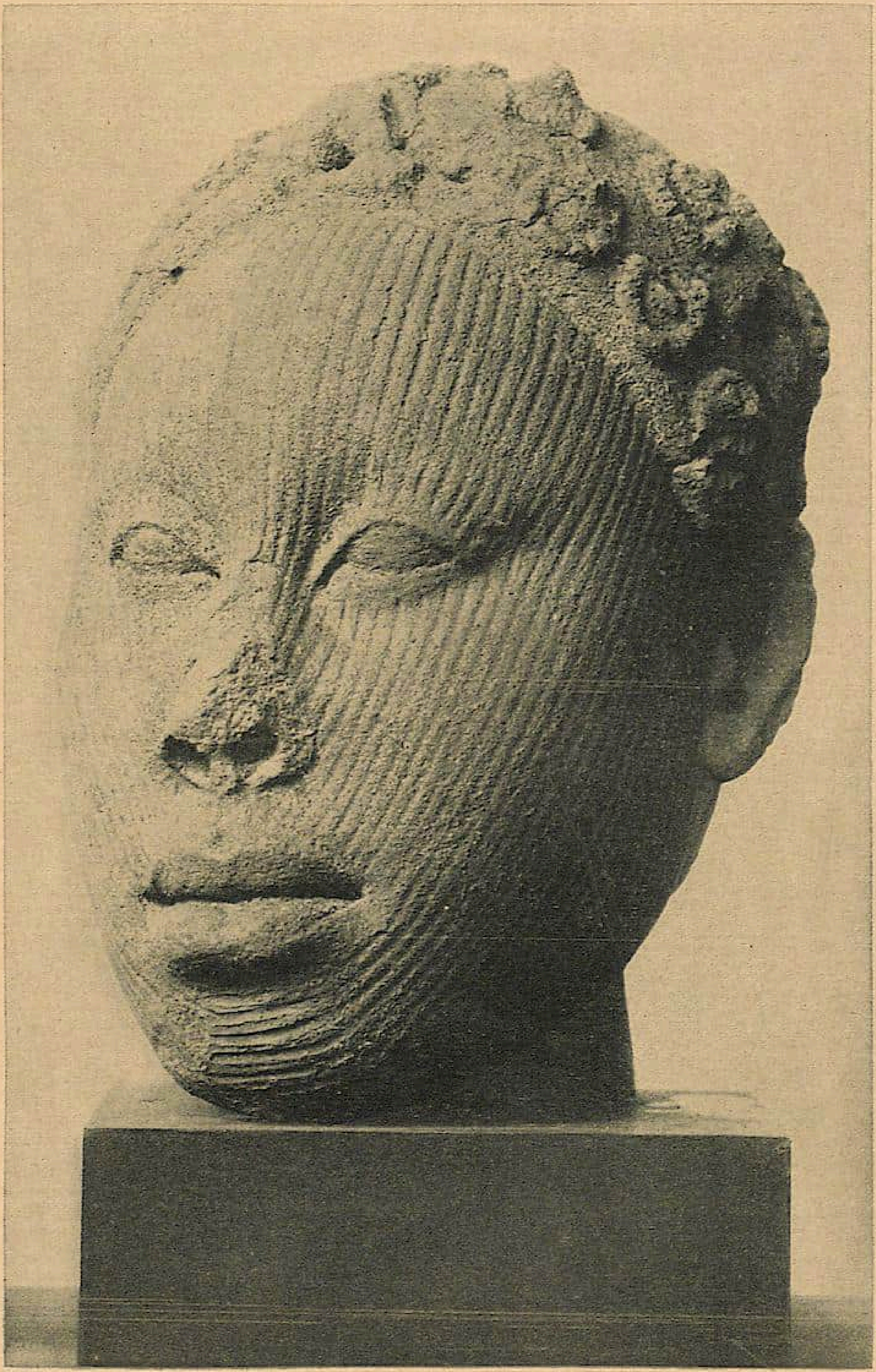
Wir können Sydow keinen Vorwurf daraus machen, daß er die landläufigen Ansichten der Prähistoriker in seinen späteren Abschnitten über die alteuropäische und altnordische Kunst

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus: E. v. Sydow, „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit"

BEMALTES TONGEFÄSS MIT GESICHT
(CHIMU-KULTUR IN CHIMBOTE, PERU)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus: E. v. Sydow, „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“.

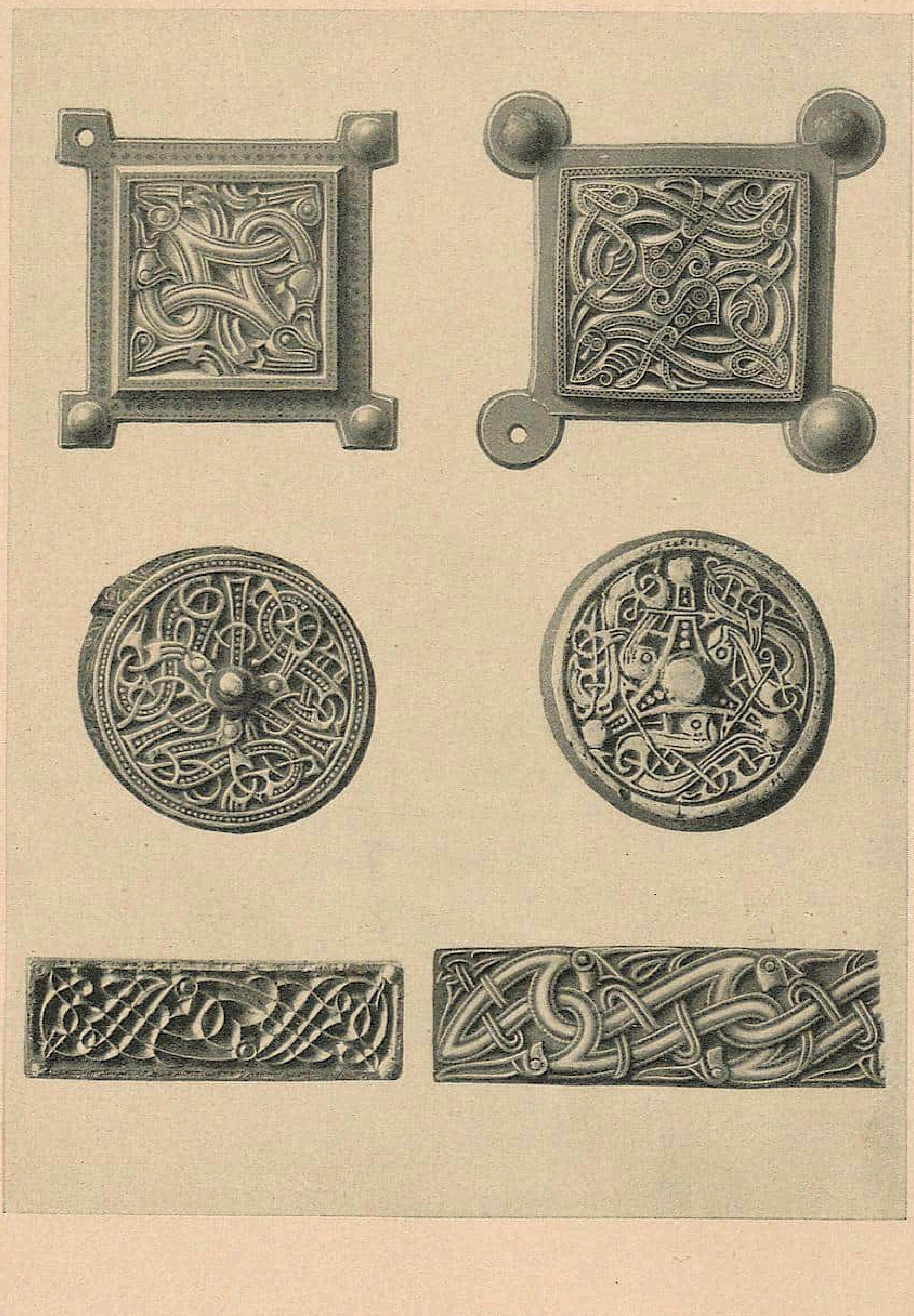
ALTE JORUBA - PLASTIK — SOG. „MIA“ — AUS IFE (BRIT. NIGERIA)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus: E. v. Sydow, „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“

BRONZESITZ AUS BENIN
(BRIT. NIGERIA)

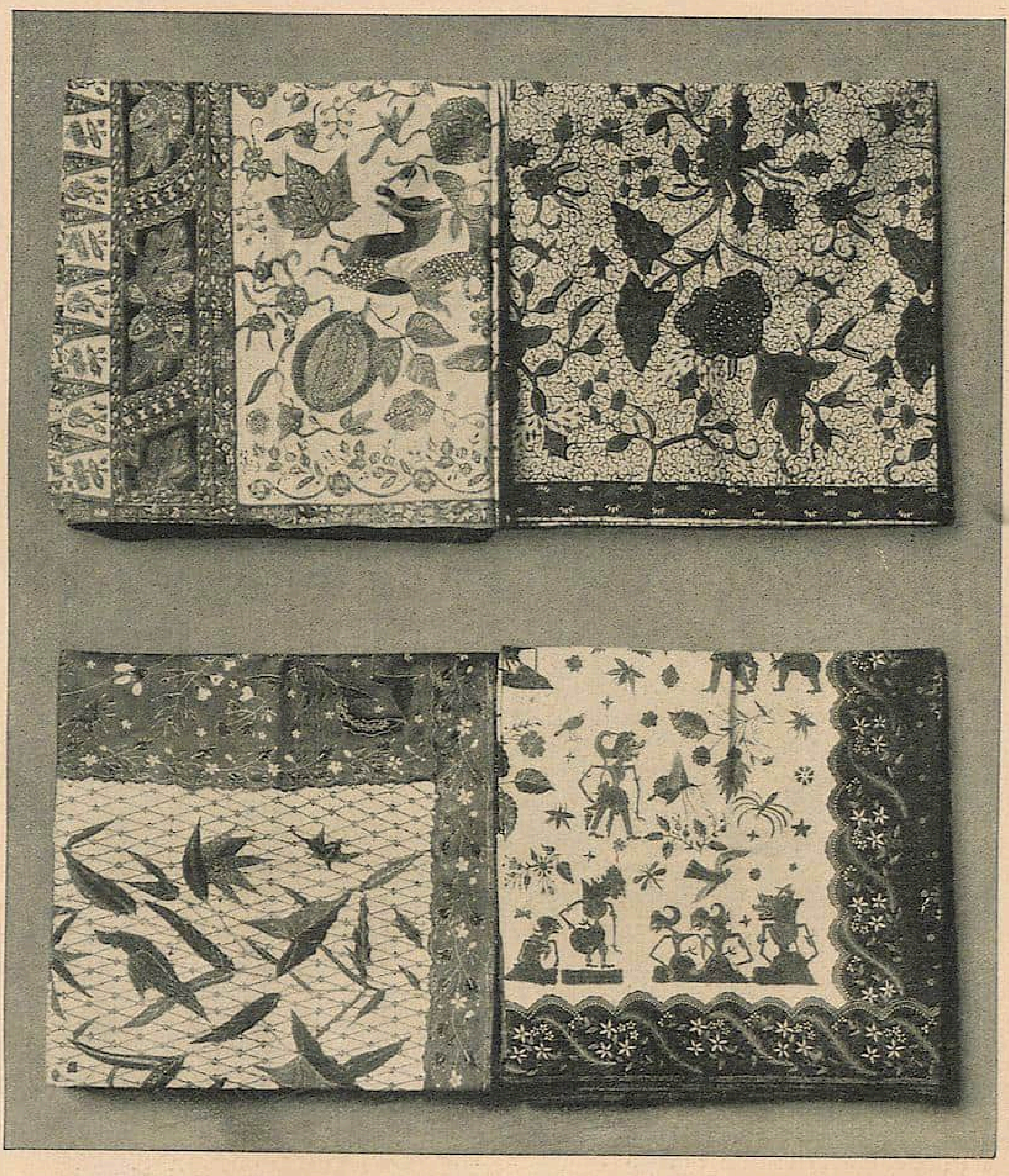
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus: E. v. Sydow, „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“

SCHWEDISCHER SCHMUCK MIT TIERORNAMENTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALTE BATIKSTOFFE (JAVA)
Aus E. v. Sydow, „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“

ohne Bedenken wiederholt und, um nur ein Beispiel zu nennen, sich mit der Übernahme der unhaltbaren, oberflächlich konstruierten Korbflechthypothese zur Erklärung der steinzeitlichen Gefäßornamentik schon gleich im Anfang den Weg zum Verständnis der wichtigsten alteuropäischen Kunstgattung verbaut. Nur erhebt sich die Frage: wenn für diesen kunstverständigen, scharf blickenden und philosophisch geschulten Beobachter sogar die nach allen Seiten durchgearbeitete, gut geordnete und übersichtliche primitive Kunst Europas noch ein so inhaltsloses, gesetzloses Chaos bildet, wie lange wird es dann noch dauern, bis wir eine wissenschaftlich brauchbare Arbeit über die „Primitive Kunst“ besitzen werden, welche auch die so unendlich viel schwerer zugängliche naturvölkische Kunst in ihr System einbezieht?

Dr. F. Adama v. Scheltema

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG PHILIPP SCHMITT — DER MALER IM KREISE SEINER FAMILIE

ZUR AUSSTELLUNG „ROMANTIK UND BIEDERMEIER"

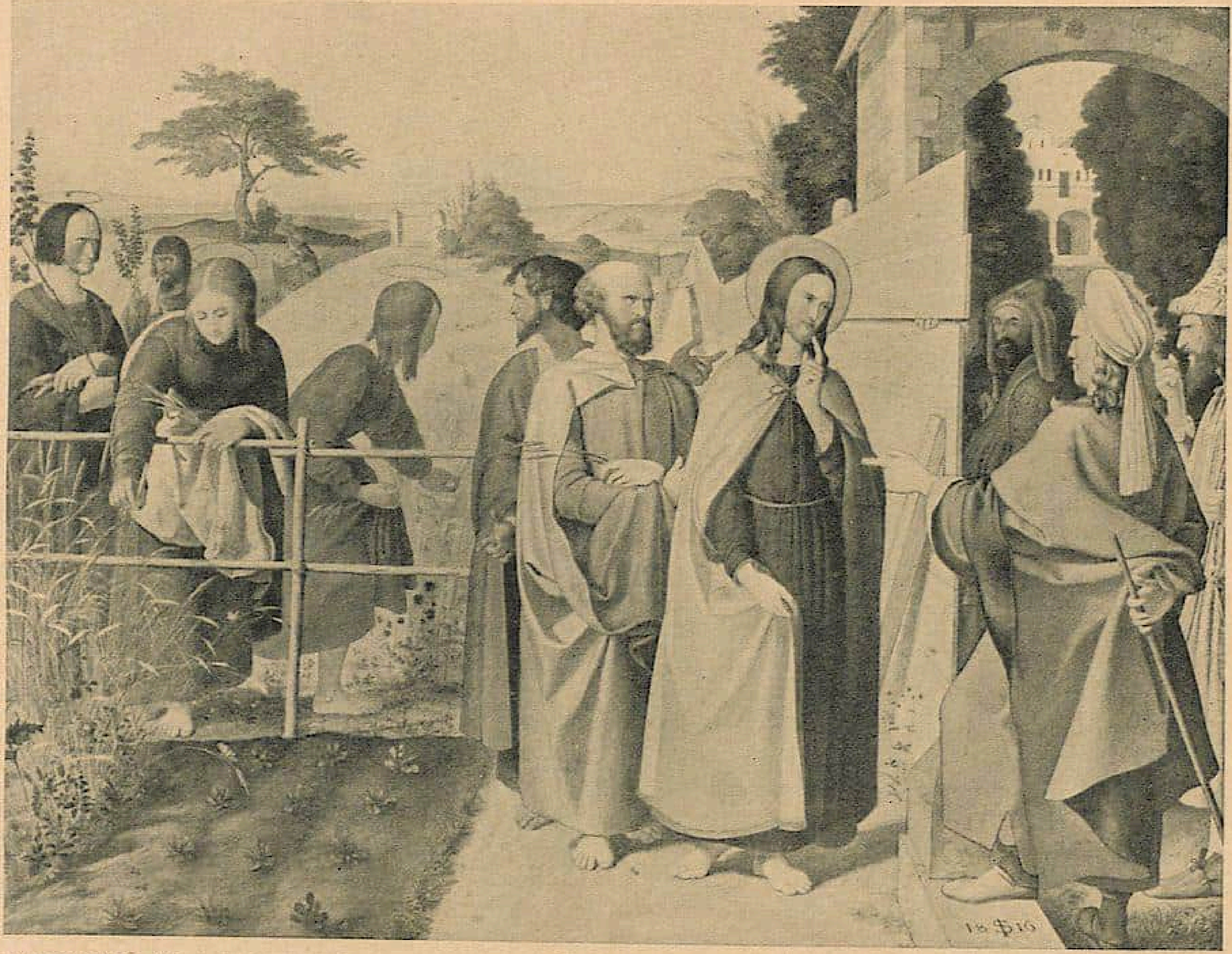
Es scheint, daß man heute mit der Erfahrung einer 100jährigen Entwicklung und mit der Einsicht in die Möglichkeit einer urtümlichen und zugleich zeitergriffenen Kunst gerechter über die vielstrebige Epoche der deutschen Romantik und Biedermeier, insbesondere über die Nazarener, urteilen kann. Das Verdienst großer überblickender Ausstellungen wie der vorliegenden besteht darin, daß man hier ein solches Urteil, wenn nicht findet, so doch aus der lebendigen Anschauung sich bestätigen läßt. 300 Werke dieser Zeit sind aus Privatsammlungen, von öffentlichen Galerien wesentlich unterstützt, hier zusammengetragen und zwar, was das Urteil nur günstig beeinflussen kann, in der Hauptsache Aquarelle, Handzeichnungen mit Blättern guter Graphik und nur wenige erlesene Gemälde von C. D. Friedrich, Dahl, Blechen, Franz-Dreber, Rottmann, einer Heidelberger Malerfamilie u. a. Die Gruppierung ist wichtig: von einer Ehrenwand für L. Richter — angeschlossen ist Schwind — im neutralen Scheitelpunkt der Ausstellung ist die norddeutsche Romantik (Dresdner, Berliner, Hamburger und Düsseldorfer Kreis) der süddeutschen (Wiener, Münchner und Heidelberger Kreis) scharf betont gegenübergestellt; mit einem Blicke wird man sich des Wesensunterschieds bewußt.

Das Naturerlebnis des Nordens in Luft und Licht, d. h. die Stimmungslandschaft mit Anläufen zum späteren malerischen Stil auf der einen Seite, geht parallel mit der religiös-menschlichen „Gedankenmalerei" hohen Stils, für die in der großen Linie des Fresko ein Ausdruck gesucht wird, auf der andern Seite.

Gefühlstiefe Gestaltung, auch bei zeichnerischer Grundlage, können beide Richtungen für sich in Anspruch nehmen. Die Ergriffenheit beider erklärt sich aus dem Widerspruche gegen den entgötterten Rationalismus und den herrschenden Akademiebetrieb. Zum Beweise liegen Beispiele klassizistischer Richtung aus.

Auch zum Erlebnis lebendiger Anschauung bei Runge, auch zur Stimmungslandschaft Friedrichs gesellt sich ein Verhältnis zur Literatur. Ossianische Stimmung, Freundschaftsschwärmerei, religiöse und patriotische Momente sind ein Erbe aus der Klopstock-Wertherzeit. Ruinensentimentalität, Schwermut der Gräberromantik ist ein neuer,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



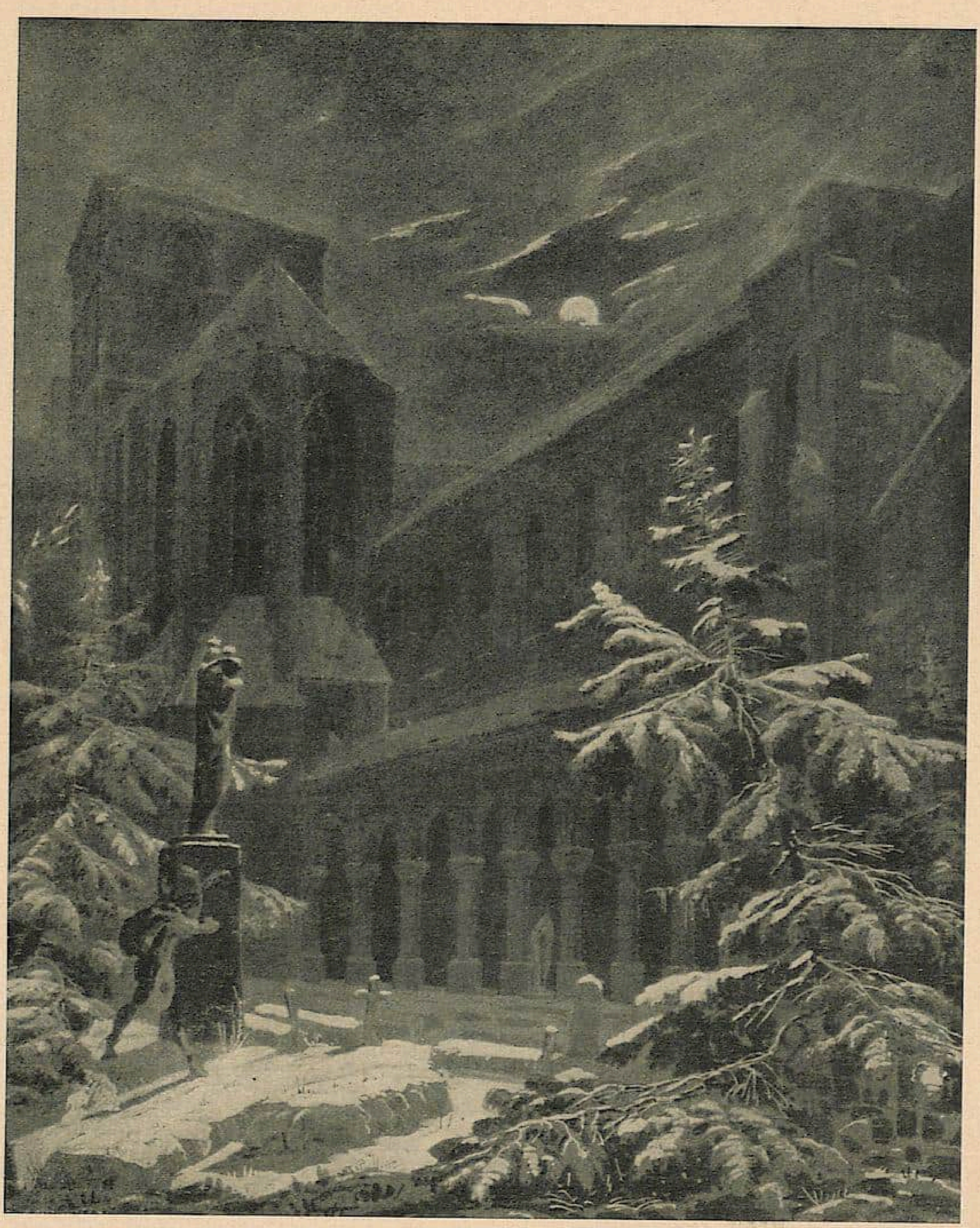
J. SCHNORR VON CAROLSFELD — DAS GLEICHNIS VON DEN ÄHREN

durch die Bühne vermittelter Gehalt, wie man an Schinkel und Blechen sieht. Für diese Mystik fehlt eine malerische Tradition, doch hat die klassizistische Landschaft auf römischem Boden vorgearbeitet. Für einen hohen Stil der „Gedankenmalerei" stand nichts als die Antike zur Verfügung. Für die Nazarener wäre also der Schritt zur Realisation ihrer betont christlichen Weltanschauung in einer andern als der von ihnen übernommenen Form eine größere, gar nicht im Gesichtsfelde der Zeit gelegene Leistung gewesen. Denn im Quattrocento fanden sie Innigkeit, bei Raffael Hoheit. Sie sind nicht einfach Kopisten geworden trotz den Anklängen an Kompositionsschemata Peruginos und Raffaels. Der gotische Naturalismus schützte davor. Die Tragik liegt nicht im Verlust der Farbe, sondern dies letztere ist eine Folge des Mangels an Aufgaben im Fresko. Denn die Zeichnung als Endzweck findet sich ebenso häufig bei der norddeutschen Romantik, andrerseits führte auch das Sonnen- und Formenerlebnis Italiens zur malerischen Stimmungslandschaft der Rohden, Fohr, Dahl und Blechen. Die nord- und süddeutsche Begrenzung ist daher nicht ausschließend: Namhafte Nordländer (Oldach, Wasmann, Speckter u. a.) tauchen bei den Nazarenern unter, Nazarener dagegen sprengen die Fesseln ihrer Stilerziehung, so Olivier, Nerly, Rohden. Nur der Verzicht auf Anschauung führt zu Dekoration und Akademismus der Veit, Cornelius und Schadow.

Für viele ist Italien kein notwendiges, höchstens ein klärendes Erlebnis. Sie finden im Volksleben Italiens Anschluß ans Leben, sie finden Natur und Heimat auf dem Umwege über die Fremde. Mitten inne zwischen malerischem und zeichnerischem Stil gelangt man von der Staffage zur Illustration, durch die Kraft romantischer Stimmung zu Märchen, Sage und Erzählung. Das ist die Bedeutung für L. Richters und Schwinds Stellung in der neutralen Mitte der Ausstellung. Der Schritt vom Romantiker zum Biedermeier bedeutet Versöhnung von Kunst und Leben, einen Schritt zur Wirklichkeit. In lokaler Begrenzung von München und Berlin verklärt mit der Stimmung der Zeit die Enge des Alltags der köstliche Humor Spitzwegs wie der aufdringliche Hosemanns; da schlägt sich der äußere Gehalt der Zeit an Romantik nieder im Militär- und Kriegsbild W. v. Kobells und Krügers. Nüchtern aus handwerklicher Gesinnung bei diesem, malerisch durch Einfühlung in die feine atmosphärische Stimmung der Holländer bei jenem. Poetisch verschmilzt Natur und Leben der Bauern und Kinder das Genrebild Bürkels und Waldmüllers, während die heroische Gebärde, ins Malerische versetzt, aus Mangel an Anschauung an ihrem Widerspruche erkaltet z. B. bei Preller.

Im Bildnis zeichnet die ganze Epoche sich aus; hier ist die Wirklichkeit, wo Tradition, Erfahrung und Anschauung sich zusammenfindet. Da gelingt auch einem unbedeutenden Akademiker ein Meister-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung „Romantik und Biedermeier", Chemnitz

KARL BLECHEN
KLOSTERHOF IM SCHNEE BEI VOLLMOND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung „Romantik und Biedermeier", Chemnitz

CASPAR DAVID FRIEDRICH
▫ FELSENSCHLUCHT ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

werk. Überraschungen und Seltenheiten birgt die Ausstellung in Menge, ich weise nur auf einen wundervollen vorrömischen Schnorr von Carolsfeld und auf Radierungen Blechens, sowie auf ein ungeschnittenes Original von Rethels Totentanz hin.

Ein Januskopf ist diese Ausstellung; und nie hat man der Romantik und den Biedermeiern so nahe gestanden wie heute. Dr. Johannes Rentzsch

NEUE KUNSTLITERATUR

Giedion, S., Spätbarocker und romantischer Klassizismus. 240 S. mit 101 Abbildungen. München, F. Bruckmann A.G. Gebunden 8 M.

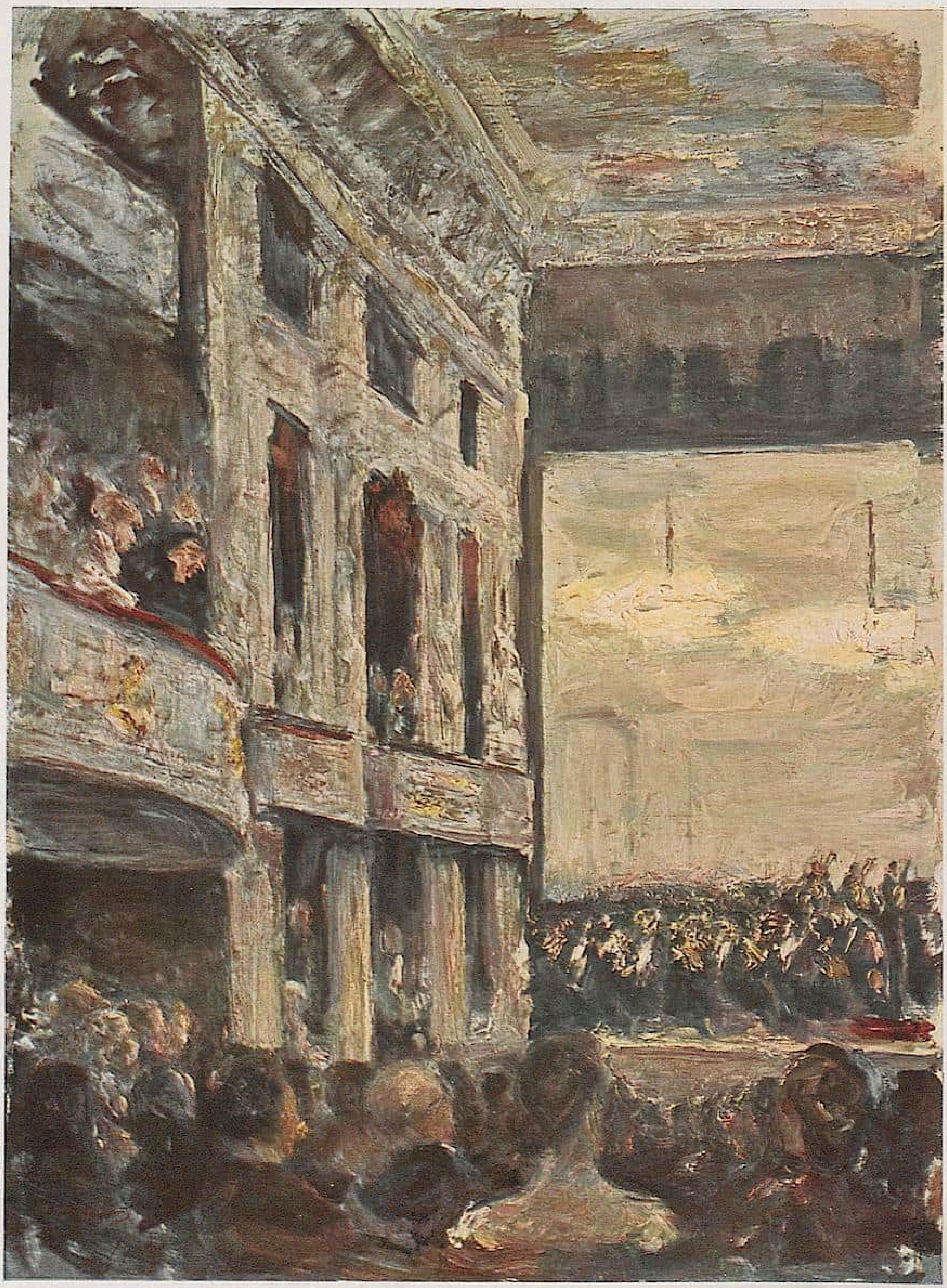
Der Klassizismus von 1800 steht im Zeichen doppelten Interesses. Einmal für die heutige Kunst, die nach den mächtig bewegenden Einströmungen letzter Zeit sich nach kräftig kühlender, festigender Ruhe sehnt. Andrerseits für die Wissenschaft, der gerade für die 1800-Periode noch eine Fülle ungelöster geistesgeschichtlicher Probleme harren. Trotz beträchtlicher Vorarbeiten auf verschiedensten Gebieten konnte der sogenannte Klassizismus, mindestens innerhalb der bildenden Kunst, als fruchtbarstes Arbeitsfeld noch offen vor uns liegen, was leicht zu begründen ist. Die letzten Generationen haben sich mehr für den seelisch reich bewegten Naturalismus des Barock erwärmt oder andrerseits für die still schwärmerischen Fernen der Romantik. Indem nun eine Reaktion einsetzt, dürfte sich auch das stets bedingte wissenschaftliche Interesse umstellen. Es dürfte sich zugleich erweisen, daß auch diejenigen Kunstgebiete, die vor 100 Jahren nicht im produktiven Vordergrund gestanden scheinen, mehr vom Geiste dieser großen Zeit Europas in sich tragen, als man unter der äußeren Rezeptionshülle vor allem der Architektur bisher gesehen hat. Unter der Reihe der Arbeiten, die über dies Gebiet erschienen (und in Aussicht stehen), muß die von S. Giedion als eine kräftige und entschlossene Leistung gerühmt werden. Sie weiß, ohne allzu umschweifend vom Lebensgefühl der Zeit zu reden oder gar mit an- oder absprechenden Werturteilen in den Vordergrund zu treten, den Bau- und Raumkörper der Architekturen selbst zu greifen. Wobei sinnenstark und anschaulich vorgegangen wird, ohne daß die systematisierende Abstraktionskraft wiche. Zuerst wird die Schichtung und Durchbildung der Wand gegeben, dann die Raumbildung und schließlich die Raumfolge. Kein Mensch wird das Buch verlassen, ohne wichtige Einsichten mitgenommen zu haben, besonders ist es auch den Architekten zu empfehlen. Auf wissenschaftliche Einzelfragen ist hier nicht einzugehen. Gesagt sei nur, daß die Haupttendenz des Buches darin liegt, den 1800-Klassizismus mitten durchzuteilen und die eine Art als latentes Barock, die andre als schon vorhandene Romantik anzusprechen. Fällt dadurch ganz neues Licht auf die verschiedensten Erscheinungen (besonders auch auf Schinkel), so mögen doch weitere Diskussionen festlegen, ob wir wirklich von einer dritten Sonderstruktur lassen dürfen, die weder Barock noch Romantik ist (Gilly etc.). Dies gilt auch, wenn es sich nur um einen schmalen Grat handeln sollte, den man abtragen möchte, wie etwa bei der Renaissance im Sinne der „Klassischen Kunst", wo ebenfalls und aus verwandter Zeitstellung heraus mancher Forscher heute nur ausklingendes Mittelalter oder einsetzendes Barock sehen möchte. Roh

WILHELM VON KOBELL — DER JÄGER

Ausstellung „Romantik und Biedermeier"

Aus W. Lessing, „W. v. Kobell", Verlag F. Bruckmann, München

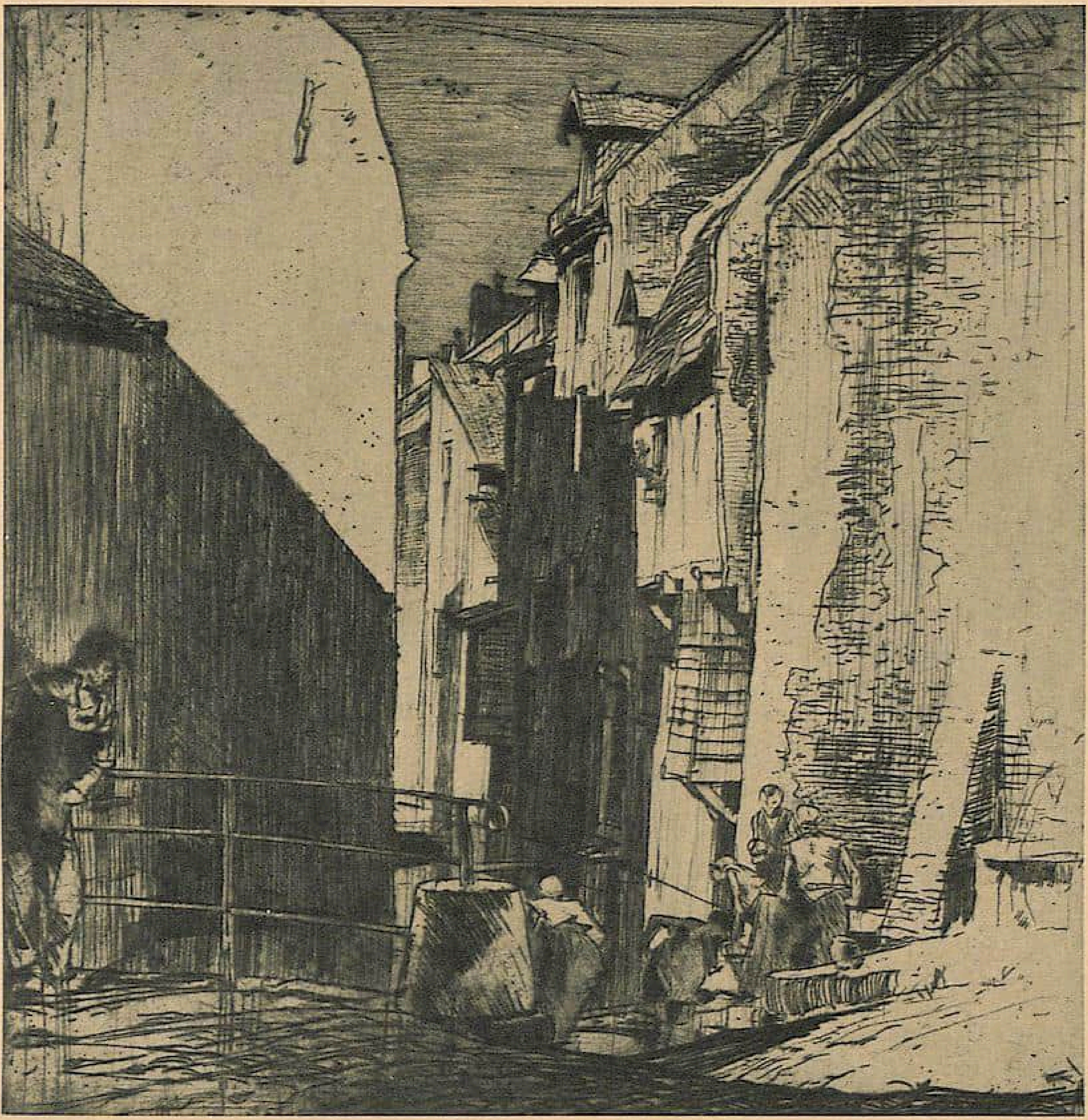
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN — KONZERT IM OPERNHAUS

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin. — Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANK BRANGWYN — CANAL HESDIAN

FRANK BRANGWYN

Brangwyns Graphik stellt einen Kulminationspunkt der reproduktiven Graphik überhaupt dar. Eine weitere Entwicklung über das hinaus, was Brangwyn, zumal in seiner Technik wie in seinen Formaten, gewollt und erreicht, läßt sich nicht denken.

Brangwyn ist uns aus den vielen Blättern, die sich, zum Teil aus Schenkungen des Künstlers, in deutschen Staatssammlungen befinden, besser bekannt als die meisten ausländischen Radierer der letzten Epoche. Das Werk des so viel größeren Whistler ist uns leider viel weniger zugänglich.

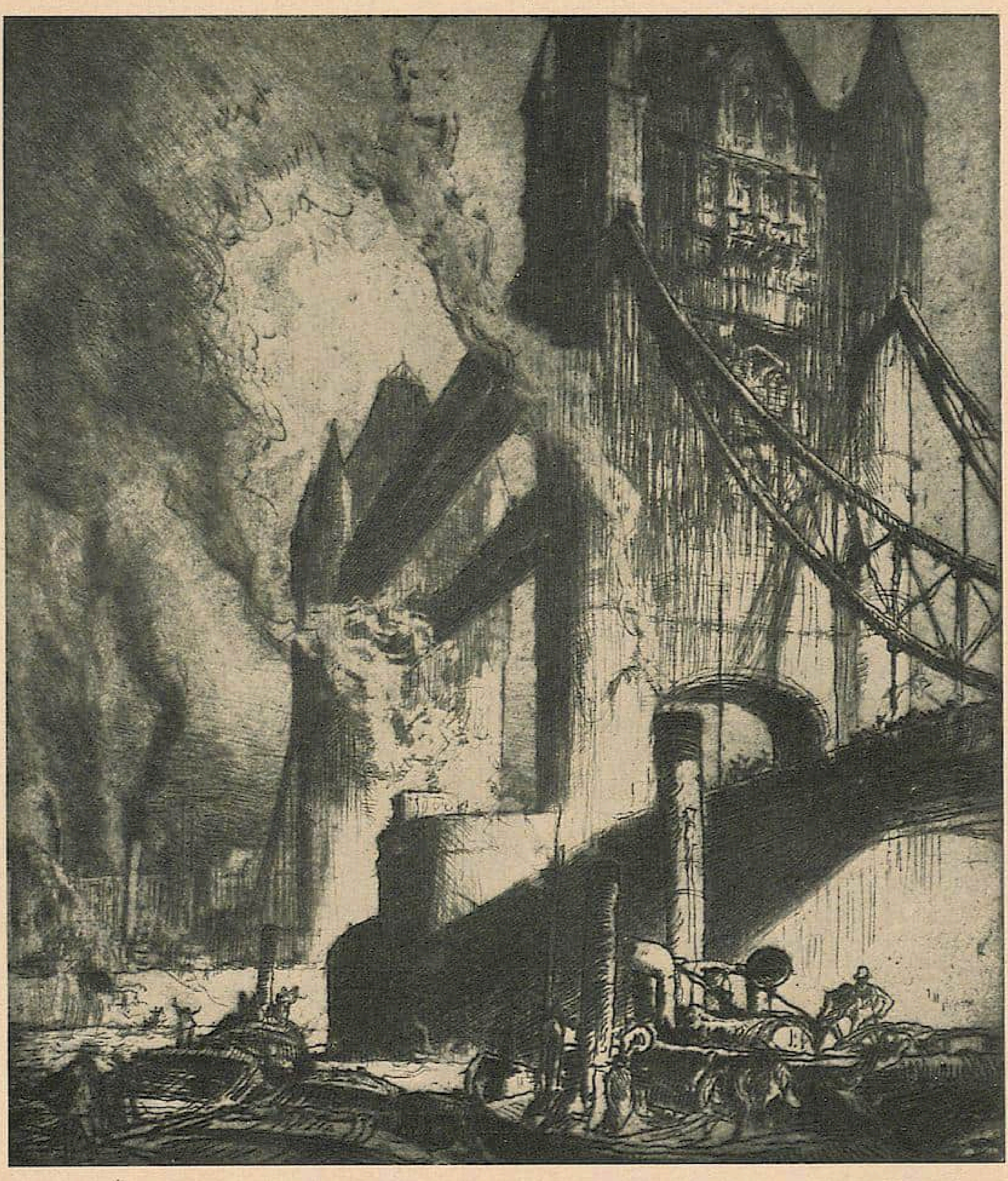
Was bietet uns denn Brangwyn in seinen meist erstaunlich großen Blättern für eine künstlerische Welt?

Es war fast immer die Umwelt des Großstädters, des Bummlers durch die alten Städte von Brangwyns ursprünglicher und Adoptivheimat: Belgien und England.

Aber durch das Geographische wird die eigentliche Bilderart unseres Künstlers kaum gekennzeichnet. Wie er die Umwelt sah, das hat ihn rasch vor anderen gekennzeichnet und bekannt gemacht, ihm einen eigenen Rang gesichert.

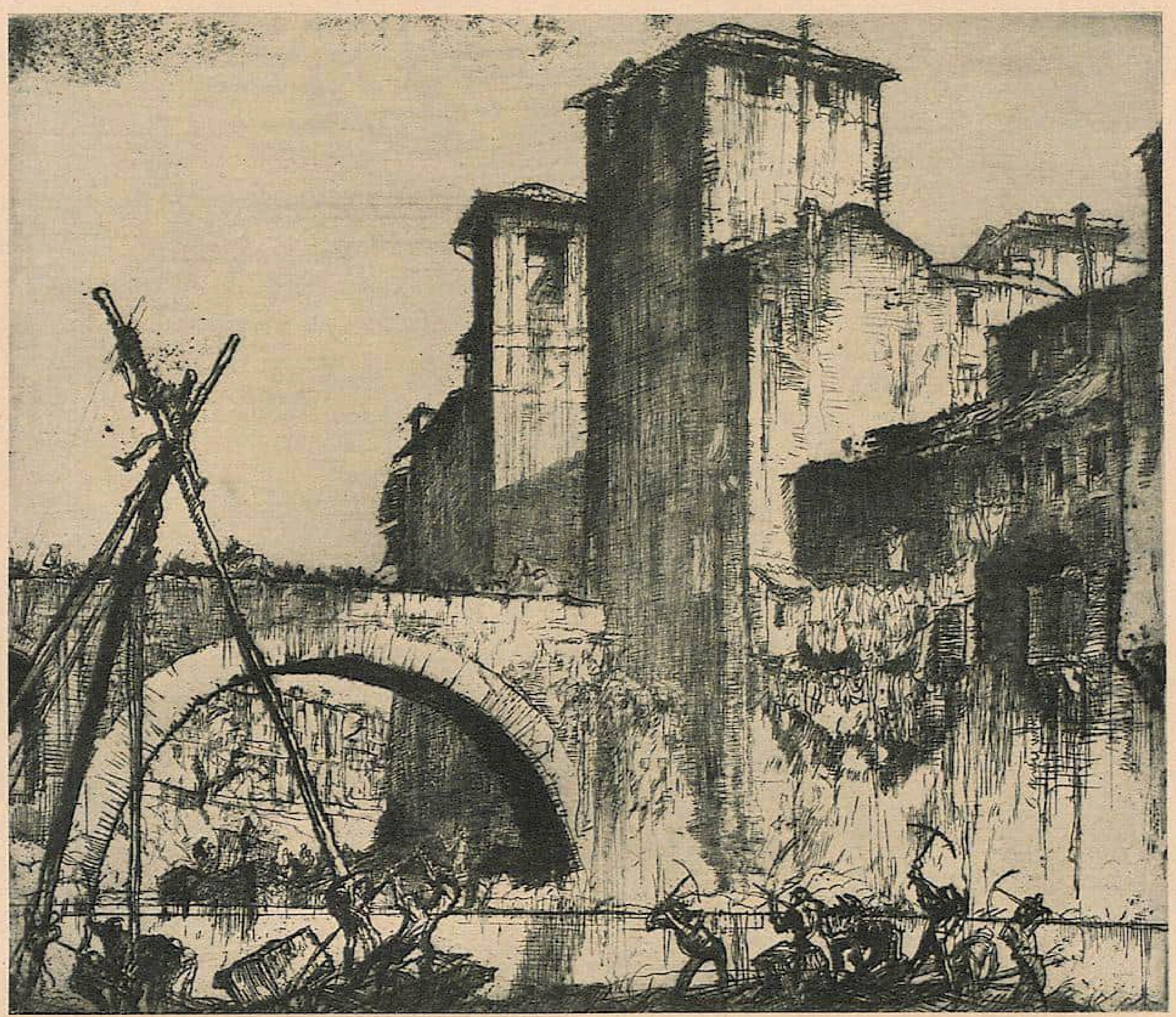
Im Grunde gibt er uns Dinge, die wir schließ-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANK BRANGWYN TOWER-BRÜCKE

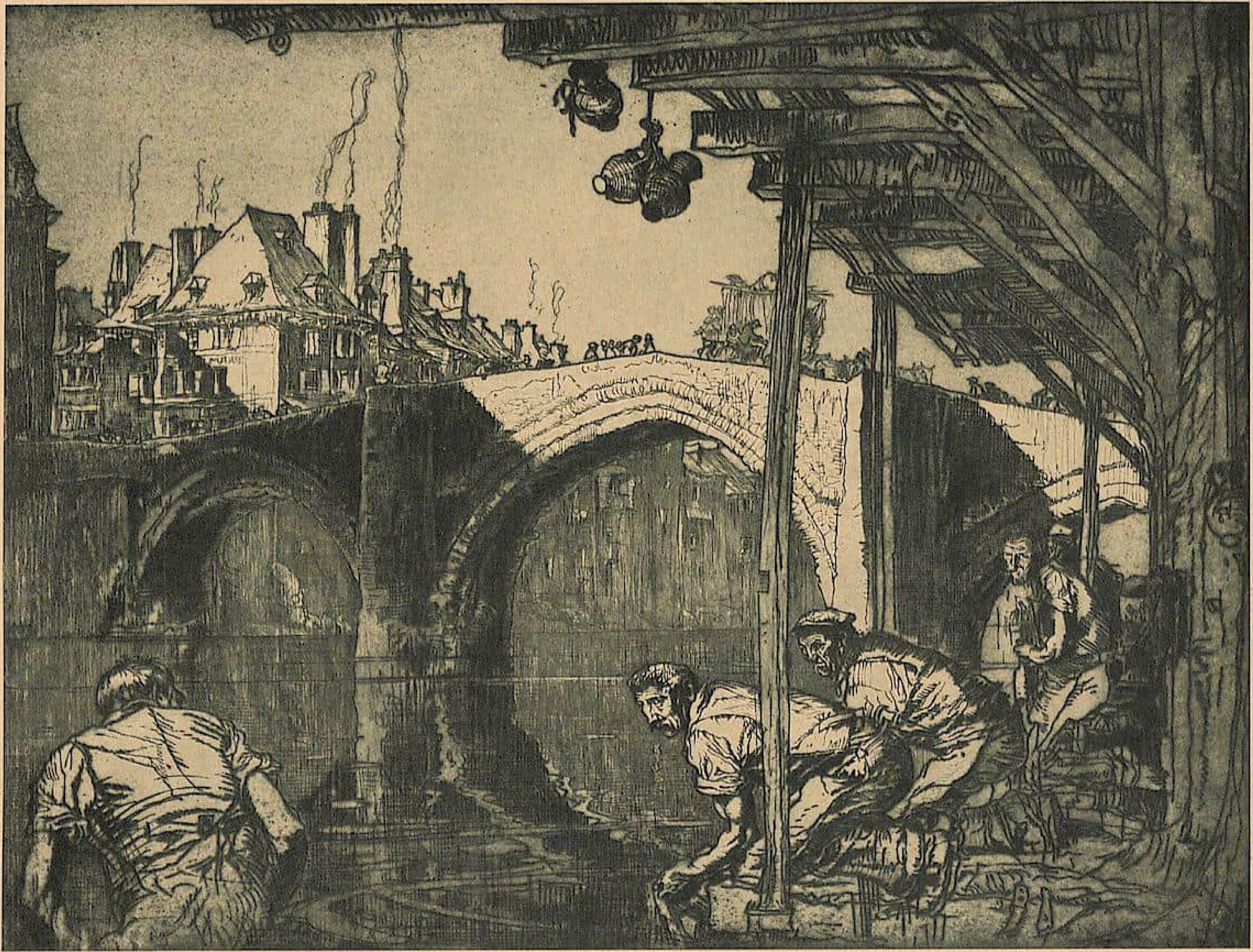
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANK BRANGWYN BRÜCKE UND TURM

41*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANK BRANGWYN ESPALION-BRÜCKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

325

FRANK BRANGWYN CANNON-STREET-STATION

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANK BRANGWYN — DIE GEBURT CHRISTI

lich überall gelegentlich genießen können: Irgend ein Boot, eine Brücke, eine Straße, ein Wrack, eine Hauswand, ein Gerüst, eine Mühle, ein Fels, Neubauten und Ruinen, irgend ein Gestänge, das den Raum vor unsern Augen mit starken Diagonalen durchschneidet, oder ein Baum, ein großes Geäst, Maschinen und Rauch — das alles machte die Bilderwelt dieses Künstlers, wenigstens bisher, aus. Nur gelegentlich oder als Mittel zum Zweck des Gesamtbildes gab er auch einige Arbeiter oder Menschenmassen.

Nun scheint er lieber, jedenfalls häufiger als früher, den Menschen selbst sein künstlerisches Augenmerk zuzuwenden. Arbeiter auf der Werft, Trinker in der Weinstube, Bettler in der Kirche, Hirten in der Herberge usw.

Hat sich aber damit etwa der Eindruck, den wir bisher von seinem Schaffen erhielten, sehr geändert?

Nein. Die entscheidenden Elemente seiner künstlerischen Komposition und Wirksamkeit sind ganz dieselben geblieben. Und fast möchte man bedauern, daß der Künstler, den man längst als großen Dekorator-Graphiker geschätzt, seiner ursprünglichen Welt untreu geworden zu sein scheint.

War doch alles, was er bisher gab, groß, war doch alles irgendwie künstlerische Vergrößerung einer im Wirklichen oft kleinen und unscheinbaren Umwelt. Zweifellos hat er das Gute gewirkt, daß mancher, der sich seine radierten Gegenstände angesehen, nun auch in der Wirklichkeit gewöhnte, das Unscheinbare als etwas unter Umständen Gewaltiges anzuschauen und wie etwas Außergewöhnliches zu genießen.

Nicht eigentlich monumental sieht Brangwyn die Bauten und Gerüste, er sieht sie nur größer, malerischer, unruhiger, lebendiger als wir das bis dahin auf den Blättern unserer Graphiker gesehen. Im ganzen graphischen Werke Brangwyns sind Monumentalität und Unruhe, sind Aktivität und Ruhe hart beieinander und das wirklich Architektonische und Tektonische löste sich oft in graphische Verblasenheit auf. Aber es war stark auf schwache Augen wirksam. Alles hatte verlockende Akzente. Sein Schwarzweiß ward zum Rausch, seine Wände und Räume sind wie von Feuerwerk beleuchtet. Jede Straße ward Bühne mit großen Versatzstücken und durch entsprechende Beleuchtungseffekte ward auch Kleines riesenhaft. So schuf Brangwyn immer so etwas wie festliche Ge-

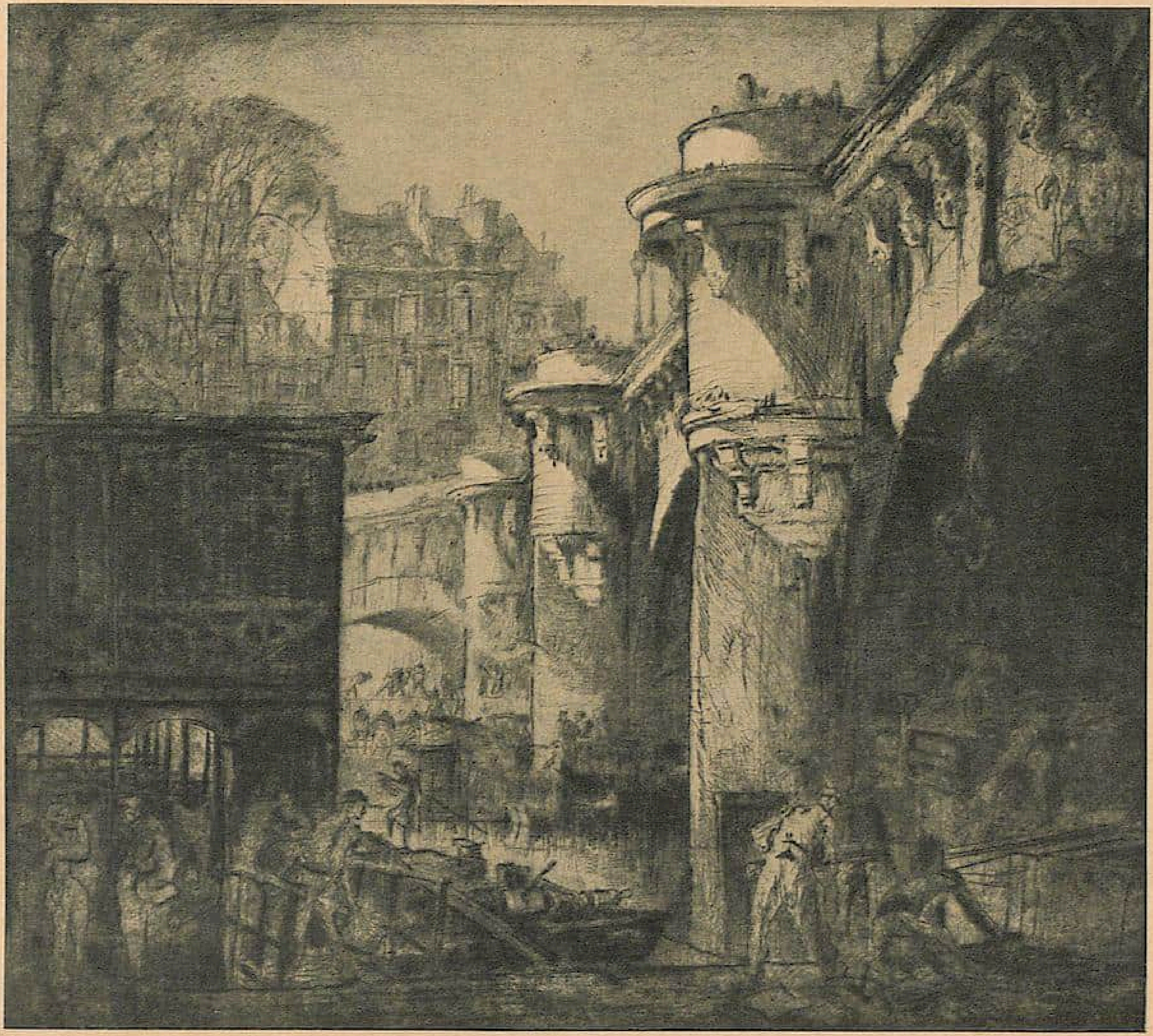
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANK BRANGWYN BEI AVIGNON

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANK BRANGWYN KREUZIGUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANK BRANGWYN

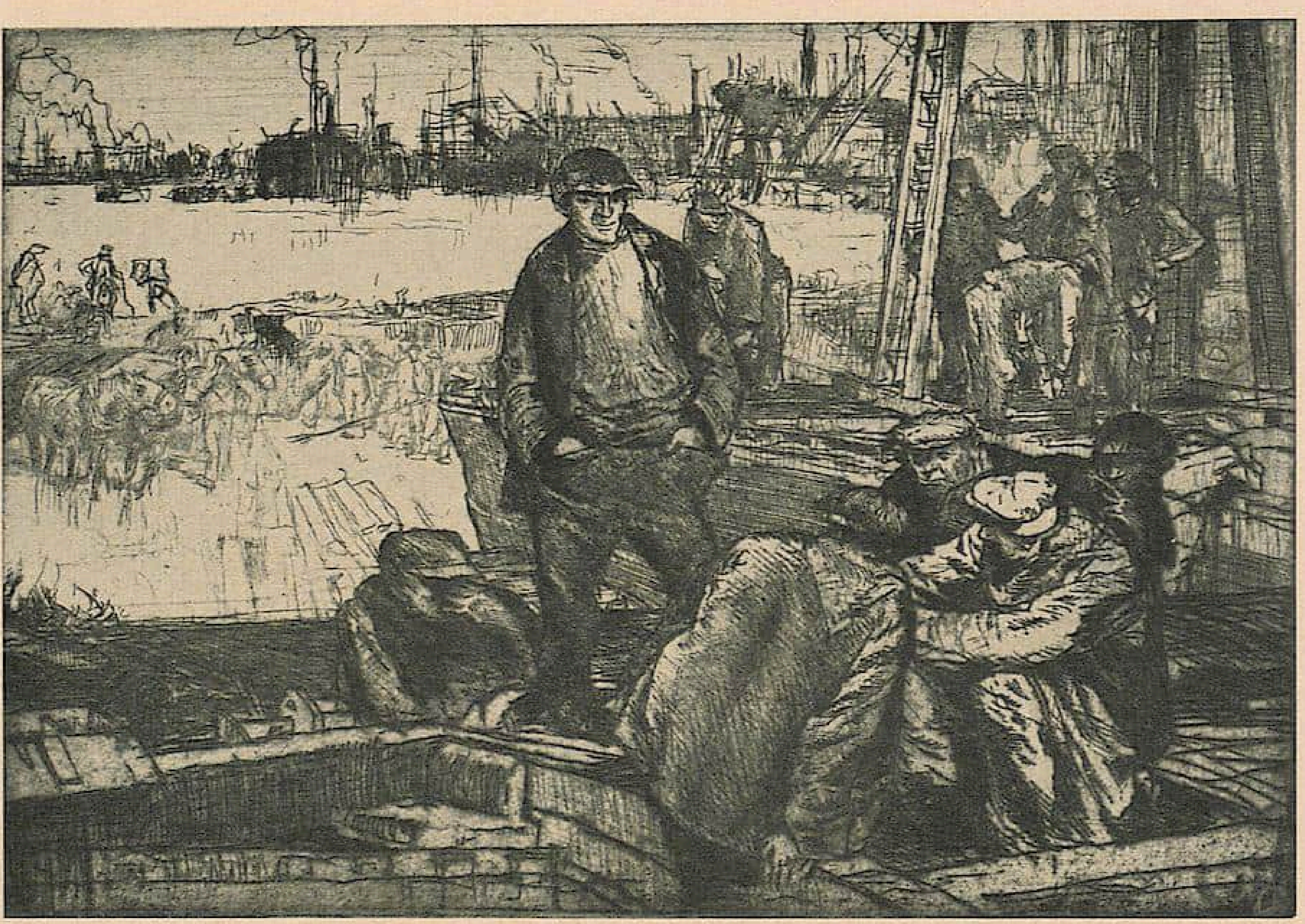
PONT NEUF IN PARIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANK BRANGWYN

INNERES DER KIRCHE IN AIRVAULT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANK BRANGWYN THEMSE-WERFT

legenheiten, die alltägliche und meist unfreundliche Umwelt in außergewöhnlichem Lichte zu genießen.

Er ging dabei nicht darauf aus, dem einen Bilde diesen, dem andern jenen Ausdruck zu geben, alles hatte das gleiche Pathos, aber nichts vermittelte eine ganz bestimmt begrenzte Gefühlsstimmung, wie das etwa Kubin wie kein anderer vermag. Der kann jedem Haus etwas Verrufenes oder Geheimnisvolles oder Höhnendes oder Lachendes geben — Brangwyns Bilder sind immer erfüllt von der gleichen großen Geste, immer umkleidet von denselben bunten Tüchern.

An das geheimnisvoll trauliche von Rembrandts Halbdunkel denkt er nicht; weil er eher vom Theater als von der Welt des Alltäglichen herzukommen scheint.

Ganz entsprechend seinem theatralischen Willen wählte Brangwyn sich seine technischen Mittel. Das eigentlich effektvolle seiner riesengroßen Blätter kommt nicht von der Arbeit des Griffels. Das gab er viel wirkungsvoller als irgend einer vor ihm einfach mit dem Ton der Platte. Da schwärzte er die Platte mehr ein, dort wischte er das Licht mehr heraus als an einer anderen Stelle.

So wurde fast jedes Blatt anders in der Wirkung, wurde oft genug Unikum. Brangwyn ist ein Maler auf Kupferplatten.

Nun will er anderes. Nun will er dem Figürlichen mehr Raum geben, will die Menschen mehr zu Worte kommen lassen als früher, wo sie mehr Masse waren und Staffage.

Nun wird bei neuem Wollen die Zeichnung auch im kleinen unentbehrlich. Denn innere Bewegtheit läßt sich doch nicht nur mit Lichteffekten geben, wie Wände, Masten, Brücken und Tore.

Wenn wir uns aber seine neueren Blätter wie „Die Kreuzigung“, „Die Geburt Christi“, „Die Bettler in der Kirche zu Airvault“, „Die Trinker in der Weinschenke“ genauer ansehen, haben wir doch noch immer den alten Brangwyn vor uns, der mit allen Mitteln theatralischer Inszenierung arbeitet.

Das alte berühmte Brangwynsche Pathos ist da, aber die Gestalten bleiben Staffage, bleiben Statisten; die Hirten im Stalle zu Bethlehem kauern famos im Halbdunkel, aber ergriffen sind sie nicht. Die Szenerie der Kreuzigung ist noch wirksamer als jene bei Rembrandt, aber keine einzige Gestalt ergreift uns; alle sind Statisten, die nur der Gesamtwirkung des

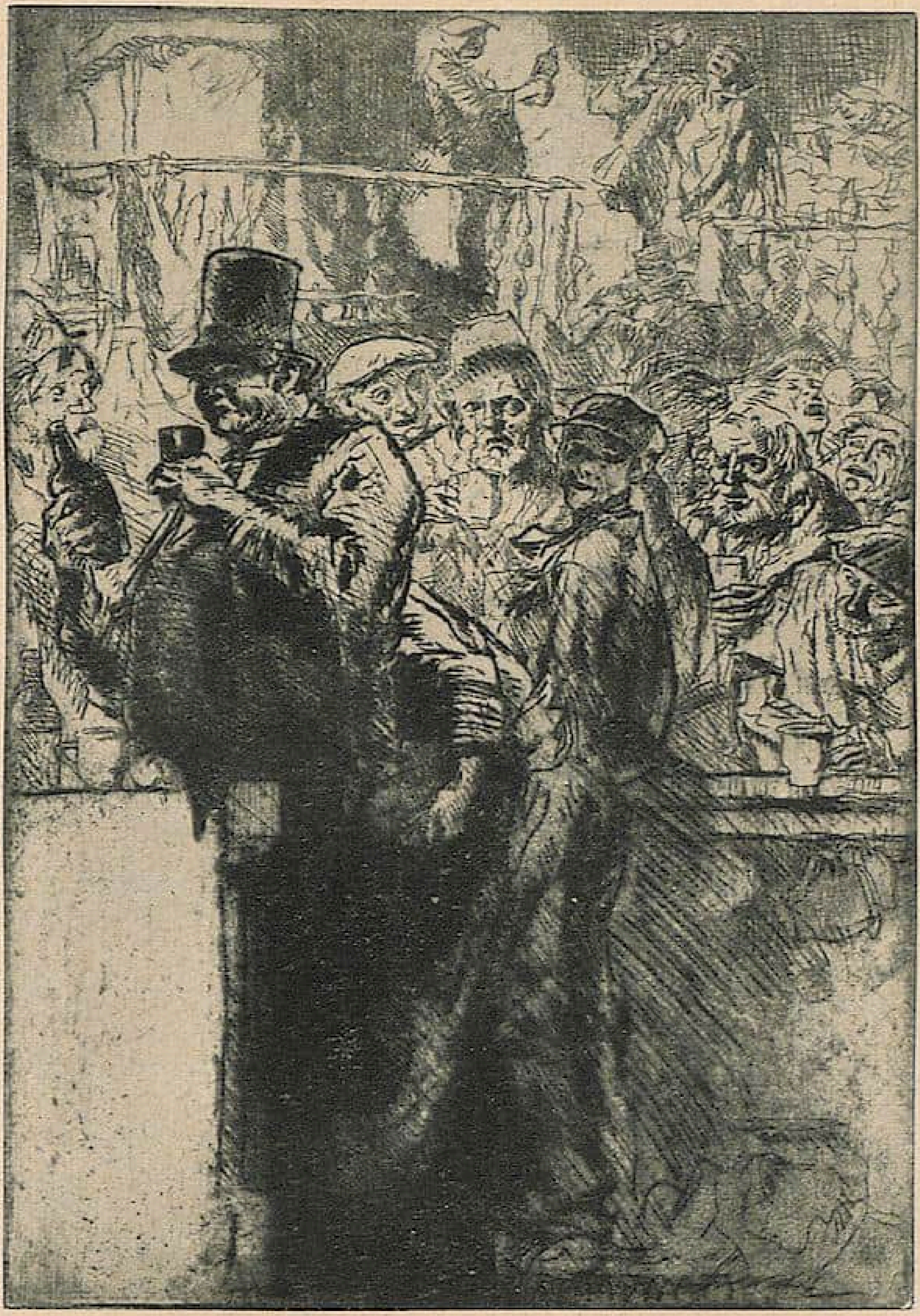
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Blattes den besten Dienst leisten. Auch die diagonal gruppierten Bettler in der Kirche dienen der Raumwirkung und machen das Licht im Innenraum noch lichter; aber ob Bettler oder Beter — sie gehen uns als Menschen nichts an.

Wieviel mehr Menschen voll Leid und Kraft schuf der andere Belgier, der Brangwyn anfangs viel gegeben hat: Meunier.

Wieviel lieber schauen wir uns doch Brangwyns „Bäume von Avignon“ oder die Gasse beim „Canal von Hesdian“ oder die „Towerbrücke“ oder den „Pont neuf in Paris“ an, denn die sind echt und ganz und rein Brangwyns Stil.

Denn uns scheint doch das große dekorative Schaustück mit gewaltigen Gerüsten und Mauern usw. Brangwyns eigentliche und glücklichste Schaffensdomäne zu sein. Und dies soll es bleiben. Hierin liegt seine Stärke, hier seine Grenze.



FRANK BRANGWYN DIE TRINKER IN DER WEINSCHENKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KLIMSCH NIKE. BRONZE. 1917

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KLIMSCH

Überblicken wir in Gedanken die Werke in Marmor, Bronze, Stein, Gips und Holz, die wir von der Hand dieses den Lesern wohl bekannten Bildhauers im Laufe der Jahre betrachten durften, so gestehen wir, daß uns vor allem zwei Schöpfungen Erlebnis geworden sind: die ruhig ernste Architektonik des 1905 entstandenen Grabmals Meißner mit seinen Figuren resignierter Trauer und seinem Genius des Schweigens und die lebensfrohe, jugendfrische Ulanenfigur des Saarbrücker Kriegerdenkmals von 1912/13. Sie enthalten zwei der wesentlichsten Eigenschaften unseres Künstlers, die bezwingende Fähigkeit, allen plastischen Formen ernste geistige Beseelung mitzuteilen und weiter jene andere Gabe, Bewegung ohne Pathos in anmutige flüssig-gleitende Form zu kleiden. Die Figur, die Figurengruppe und dann das Bildnis ist des Meisters eigentlichste Domäne. Den Bildnissen junger Mädchen und junger Frauen weiß er mit unglaublich feinfühliger Sensibilität den Reiz bestrickendster Grazie und Liebenswürdigkeit und den Bildnissen von Männern durch scharfe Charakterisierung wirklich geistige Bedeutung zu verleihen. Vom Studium und von der sicheren Bewältigung des Bewegungsproblems zeugen zahlreiche Kleinplastiken, da den großen Plastiken in der Regel das Thema der Ruhe und Geschlossenheit vorbehalten bleibt. Eine vor kurzem über den Künstler erschienene knappe Monographie*) mit 72 Tafeln, die die wichtigsten Werke von der Frühzeit bis zum Jahre 1923 enthalten, aus der Feder Bodes, mit Temperament und nicht ohne saftige Seitenhiebe und scharfe Polemik geschrieben, ist der äußere Anlaß, in Kürze sich hier mit dem Künstler und seinem Oeuvre zu befassen. Auch führt sich mit dieser Publikation ein neuer Verlag, der Gutes verspricht, aufs Beste ein. Die Tafeln enthalten etwa die Hälfte des gesamten Oeuvres, vermögen aber hinreichend über dieses Meisters Werdegang zu orientieren. Wir können feststellen, wie es unserem Künstler gelungen ist, im Laufe seiner Entwicklung zu in der Tat guter großer Form und zu eindringlichster Vergeistigung seiner Schöpfungen fortzuschreiten. Schon früh verstand es der 1870 in Frankfurt a. M. geborene Künstler, sich von allem etwaigen barocken Schwulst der Begaszeit freizumachen. Er war ja Schüler Schapers. Schaper selbst aber geht mit seinem Lehrer Wolff auf den wohligen Klassizismus eines Rauch zurück. So erweist sich auch Klimsch als Wahrer und Mehrer einer ganz bestimmten Ateliertradition, wie sie in diesem Falle in ganz ähnlicher Weise für die Berliner Plastik wie für die Münchner Malerei gilt. 1894 erwarb sich Klimsch den Rompreis und trat in Beziehung zu Hildebrand. Vielleicht darf man gewisse Einwirkungen feststellen. Vielleicht darf man auch unbedenklich einräumen, daß in manchen Werken der Einfluß aus der griechischen Antike und aus dem florentinischen Quattrocento nachhaltiger ist, als es Bode zugeben möchte, womit Klimschs Bedeutung in keiner Weise herabgesetzt werden soll. Denn auf alle Fälle hat er aus seinen Vorbildern, wir denken an die Grabreliefs, neue Prägung zu gewinnen gewußt, aus anderen Vorbildern, wir denken hier an die „Gottesfurcht" usw. im Reichstagssitzungssaal deutsche herbe und spröde Charakterfiguren umgeschaffen. So zieht sich ein glücklicher Aufstieg durch alle Arbeiten, seit dem „Kuß" von 1900 und der „Salome" über das „Virchow-Denkmal", die Bildnisse, die „Niobiden", die „Trauernde", die „Badende" zu den letzten Arbeiten, wie „Liegende von 1921", „Schwalbe", „Charis", „Frühlingssehnen" und dem Tonmodell der „Versonnenen".

Nasse

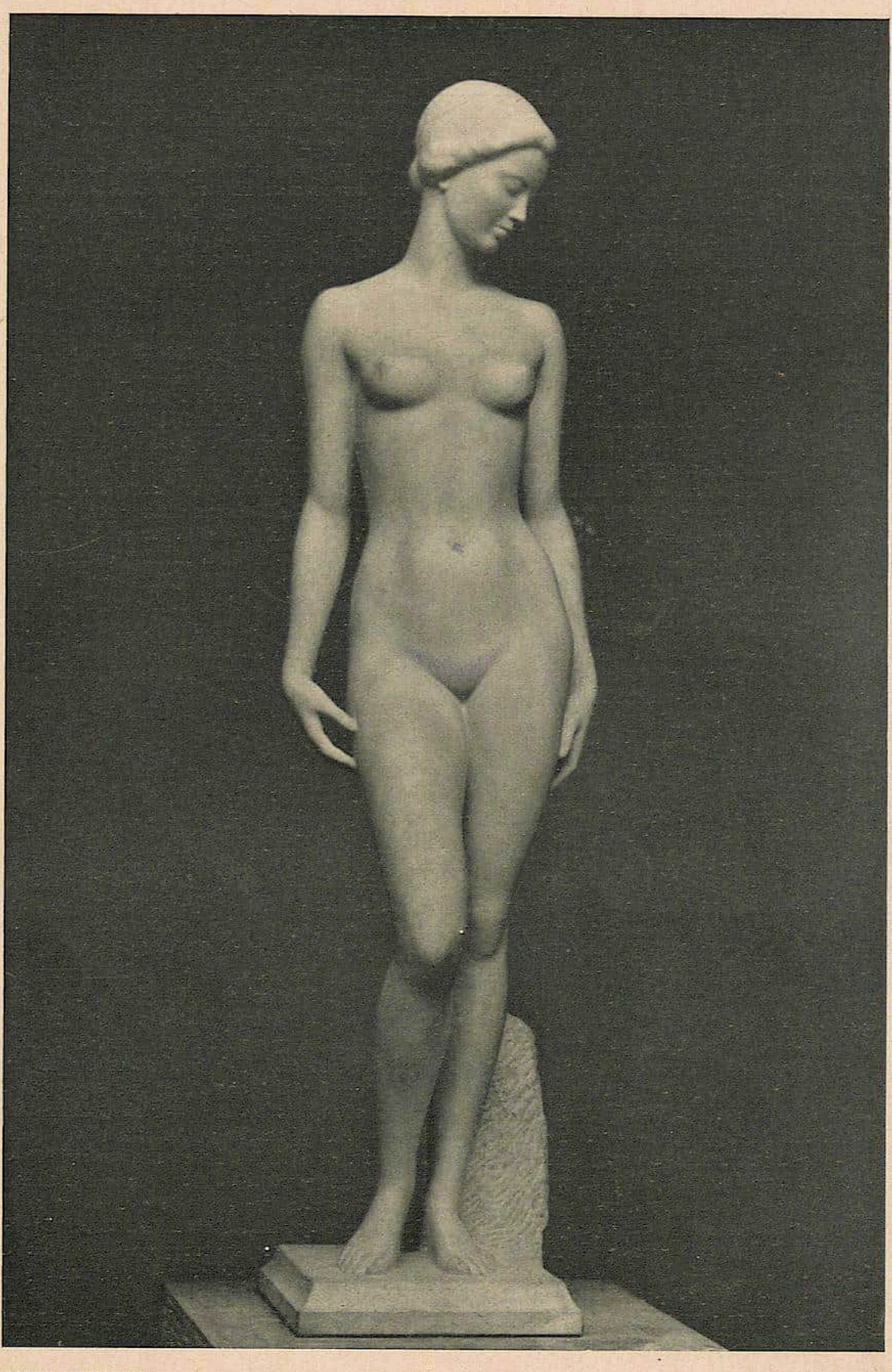
*) Fritz Klimsch. Eine Auswahl seiner Werke. Mit einer Einleitung von Wilhelm Bode. Freiburg im Breisgau. Pontos-Verlag 1924.

KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

Die alte Abneigung der Künstler gegen die Kunstgelehrten, Kunsthistoriker ist heutzutage besonders groß; dies erklärt sich daraus, daß die sogen. Kunstwissenschaft großen Aufschwung genommen hat, in ihrer Art entschieden größeren als die Kunst selbst; auch beherrscht sie tatsächlich das der Kunst zugewendete Interesse des Publikums. Der Künstler fühlt sich natürlicherweise allenthalben eingeengt und gleichsam unter der Oberaufsicht von Leuten, die er doch nur als Eindringlinge in sein Gebiet betrachten kann; auf der anderen Seite ist er sich wohl bewußt, daß die Kunst in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht die Macht hat, jenes Kunstgelehrtentum in seine natürliche Stellung zurückzudrängen. Die Folge davon ist, daß er ungerecht wird gegen die Berechtigung, ja gegen das Verdienst jener Bestrebungen.

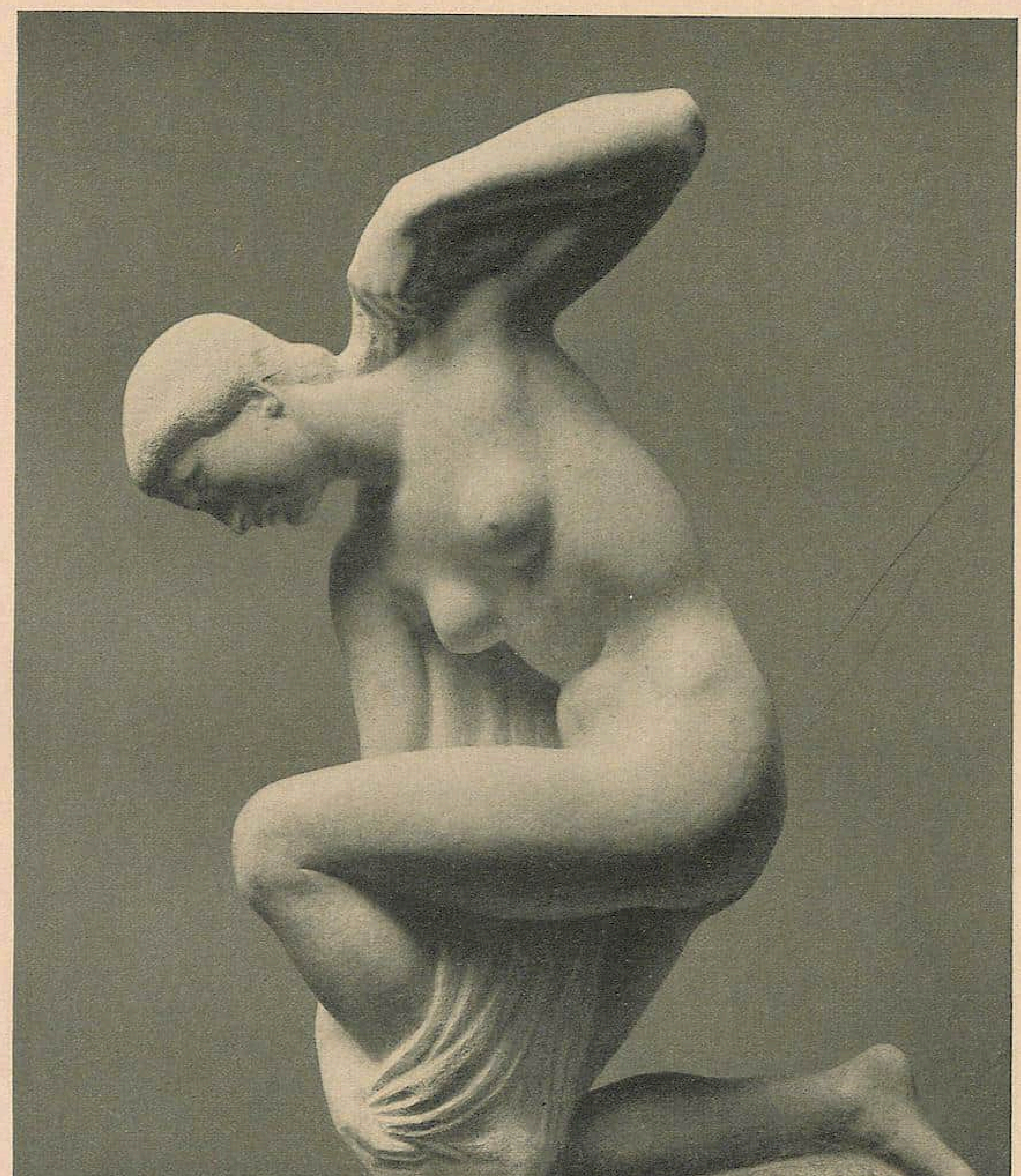
Konrad Fiedler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH CHARIS. 1921/23

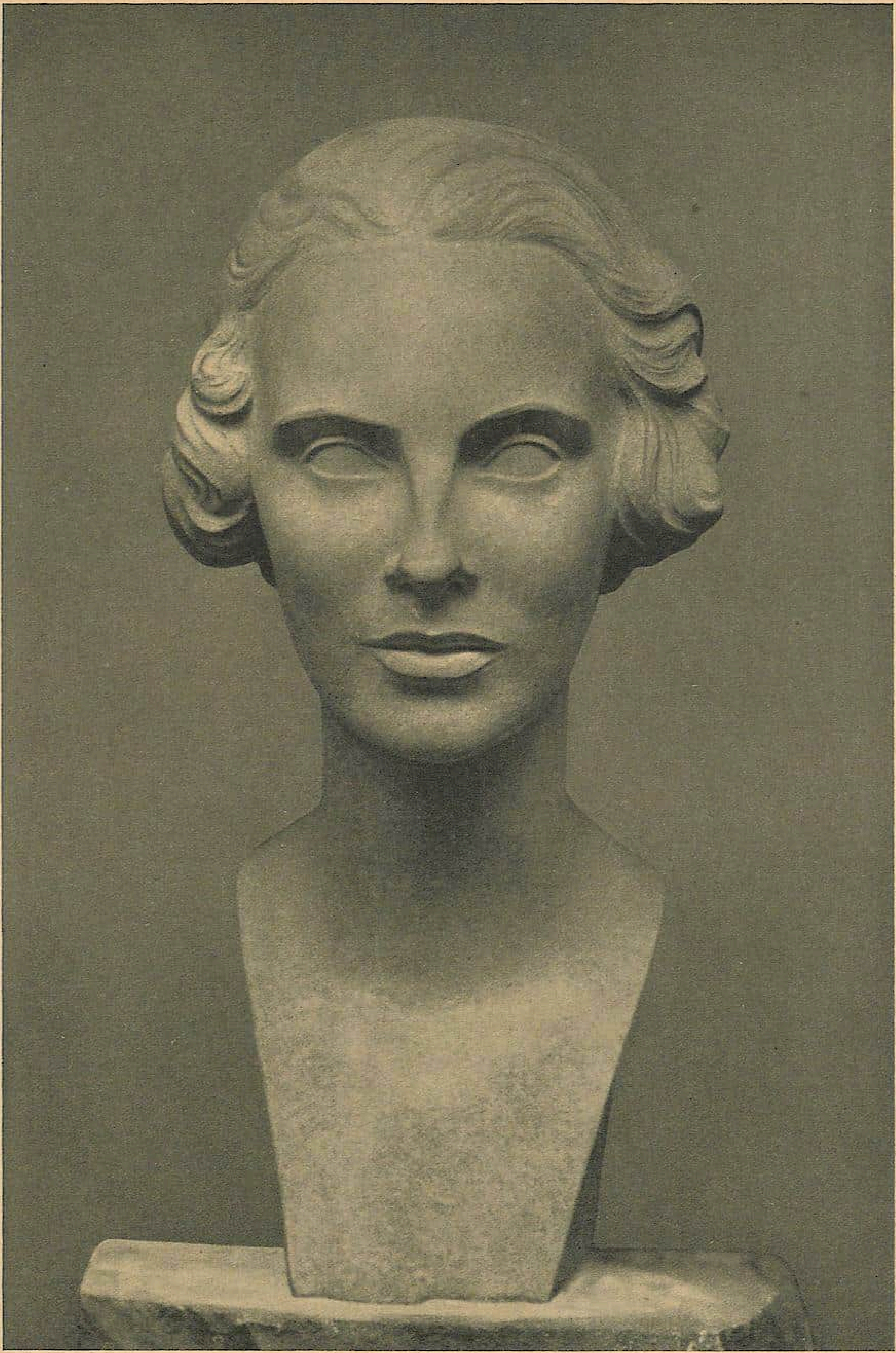
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH

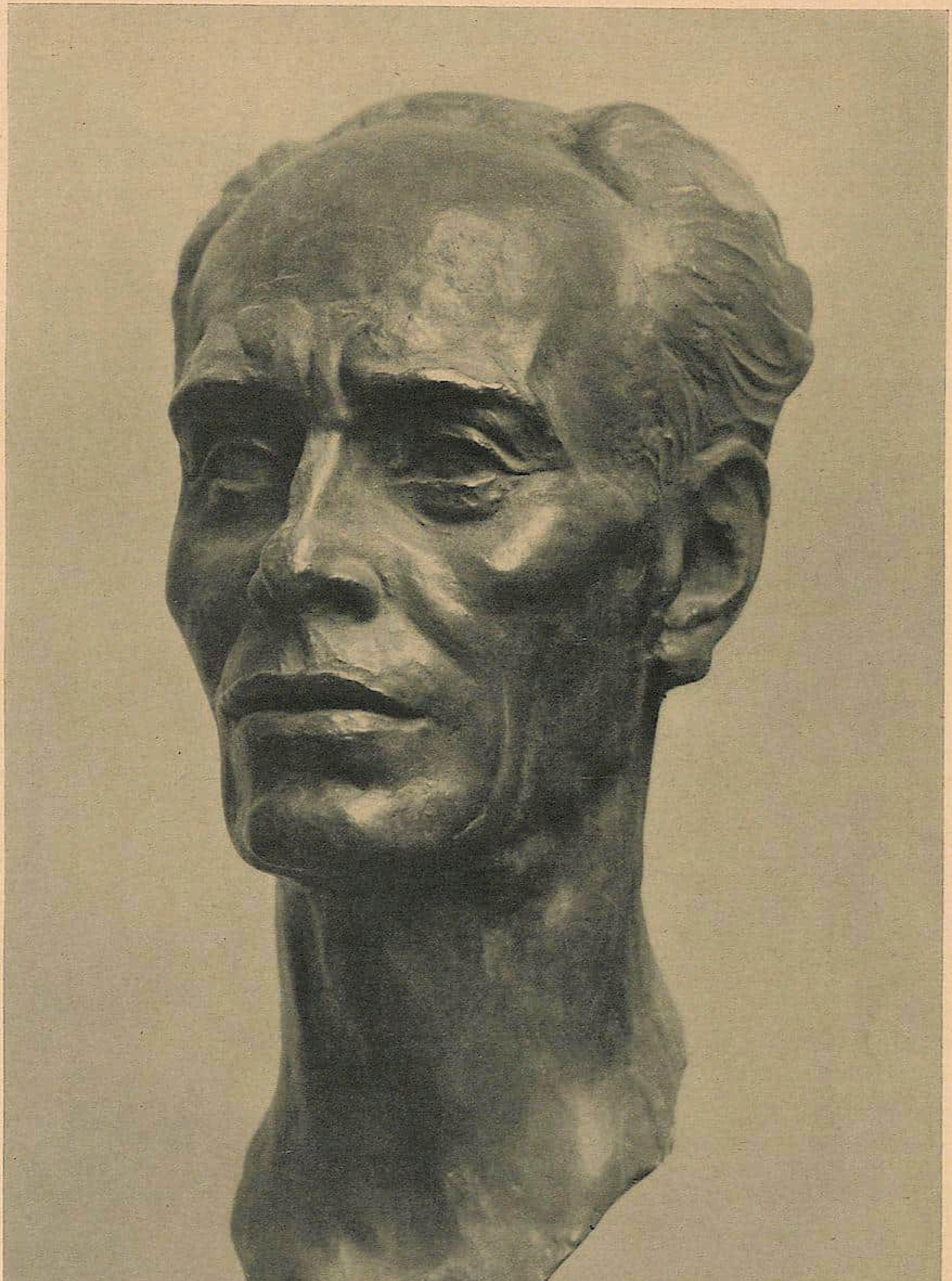
BADENDE. 1918

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH BÜSTE VON ILSE RÖCHLING-HEYE. 1922

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH FREIHERR VON STRANSKY. BRONZE. 1921

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUR ZWEITEN JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS MÜNCHEN

Diese zweite Abteilung unseres Jubilars brachte Münchner Malerei von 1850—1875. Der Katalog betont, daß sich die Kunstvereinsleitung die Aufgabe stellte, in Parallele zur großen Ausstellung der Staatsgalerie, in der die Kunst des ganzen Reiches zu Worte kommt, die „örtliche Münchner Kunstentwicklung“ zu zeigen. Daß hierbei der intimen Studie der Vorzug gegeben wurde, daß man sich nicht allzu ängstlich an die zeitliche Begrenzung gebunden hatte, ist nur zu loben. Denn dadurch hat die Ausstellung an Qualität und an Übersichtlichkeit sehr gewonnen. Wer große Schlager erwartet hatte, mußte enttäuscht werden. Um so reizvollere Genüsse erfreuten den Kenner und alle, die Sinn haben für gepflegte, kultivierte Malerei und Tradition. Gerade die völlig anspruchslosen, in ihrer ruhigen Tonwirkung so stillen Bilder kleinsten Formates gehören zum Besten des seit langem öffentlich Gebotenen. Und unter dem Besten überwog, fast selbstverständlich für diese Stadt und diesen Zeitraum, die Stimmungslandschaft. Hereingenommen von der ersten Ausstellung erschien noch einmal „Des Sängers Fluch“ von Ph. Foltz, um dessen Schule nun ebenfalls zu Worte kommen zu lassen. Aber die Schüler, wie Roegge und Vollmar enttäuschten. Wie ja Foltz selbst mit seinem Pfunde nicht zu wuchern verstand. Leibl und Böcklin muß man an anderen Orten studieren. Der einzige ausgestellte Leibl, der „Junge Mann“ von 1869 befremdete ein wenig ob seiner merkwürdig bunten Haltung, noch mehr aber Böcklins „Hirtenknabe“ ob seltsam verblasener flauer Farben.

Schleich war teilweise prachtvoll vertreten, ebenso Lier z. B. mit einem scharfen, bunten „Jagdschloß“ von 1865, mit einem „Vorgebirgsbild“, das an Seidel gemahnte, mit einer schweren dunkeltonigen „Abendstimmung im Moos“. Sein „Aufziehendes Gewitter in den Bergen“ ermangelte jedoch eigentlicher dramatischer Gestaltungskraft. Von den Schleich-Schülern interessierte L. Gebhardts „Oberbayerische Landschaft“, weit mehr aber August Seidels „Heimkehrende Herde“ und anderes von diesem Meister, der indessen noch Charakteristischeres schuf. K. Wimmer mit einer poesievollen Landschaft mag noch genannt sein. Zur engsten Lierschule gehörte der hoch begabte Bechtolsheim, dessen hervorragende Bedeutung aber nicht völlig anschaulich wurde. Auch Otto Frölicher hätte wohl stärker und besser vertreten sein können. Eine männliche und mit großer Empfindung gemalte Arbeit war Poschingers „Starnbergersee von Berg aus gesehen“. Schönlebers „An der Riviera“ von 1886, seine tonig aufs Delikateste abgewandelte „Studie italienischen Straßenlebens“, sein weich aber bestimmt und sorgsam durchgemaltes „Schloß Montefino“ boten Allerbestes. Stäbli wirkte mit dem dunkel-tonigen schweigenden „Waldrand“ geschlossener und edler als in großen Formaten, von Wenglein war Vorzügliches, dunkel und silberhell klingend, zur Stelle. Auch die Landschafter R. Zimmermann, Neubert, Stephan und Ebert, des ersteren Schüler, seien genannt.

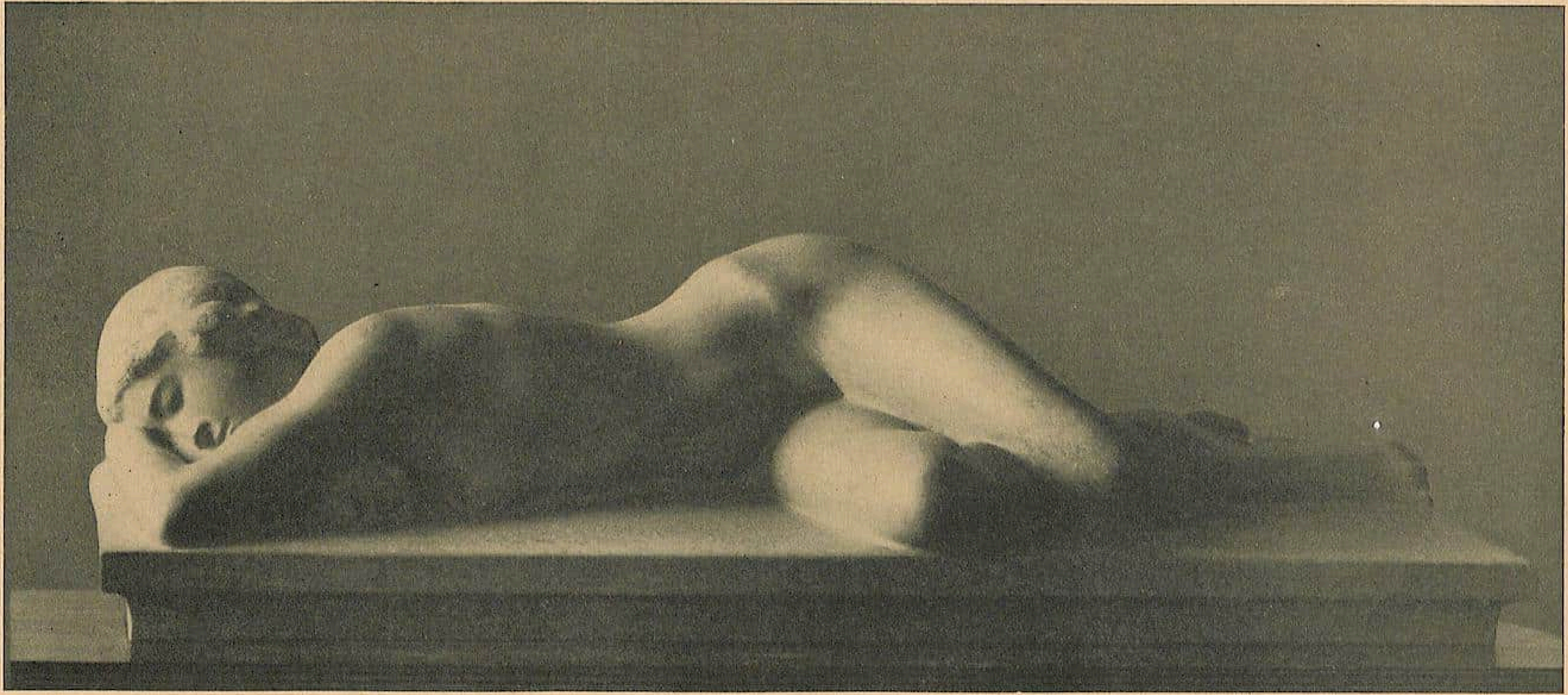
Nicht alles von Piloty hat für die Gegenwart noch Bedeutung. Sein Ruf als Lehrer und als Begründer unserer historischen Malerei bleibt ungeschmälert. So erhellte auch sein ausgesprochener sicherer Kolorismus aus allen ausgestellten Bildern. Eine ganz kleine „Figurenstudie“ von ihm und auch ein ernster „Studienkopf“ dürfen unbedenklich köstliche Malerei genannt werden. Ein zweiter, als Lehrer unbedingt nicht zu unterschätzender, war Ramberg. Seine Studien zu seinen bekannten Klassiker-Illustrationen, waren nicht ganz so empfindsam, süß, wie deren Ausführung. Zur Pilotyschule rechnet Faber du Faure mit respektablem Kompositionstalent, aber etwas dumpfer Färbung. Gysis' „Bildnis des Vaters“ wirkte etwas absichtlich neben stilleren Arbeiten dieses Griechen. Von Habermann und Hackl, den noch lebenden Schülern Pilotys, sah man Treffliches, so vor allem Habermanns flotten „Studienkopf“. Langenmantels kleine Studien waren voll leuchtender farbiger Klangschönheit, Makart verblüffte. Liezen-Mayers „Burgfräulein“, Lossows „Aktstudie“ mit Corot-Anklang und Szinyei-Merse verdienten Beachtung. L. von Hagns lauschiger „Schloßpark“, zwei weiche flüssige Studien ebenso. Von A. Keller, der bei Ramberg lernte, entzückte neben Bildnissen das „Klavierkonzert“, ein ganz frühes Bild. Sperl, der mehr zu Leibl gehörte, erfreute mit der delikaten farbigen Tonschönheit der „Unterhaltung“. Marées „Reiterei im Kampf“ von 1860 prägte noch einmal die Erinnerung an dessen Lehrzeit bei Steffeck ein. Zum Clou des Ganzen gehörten herrliche Spitzwegs, z. B. dessen lichtdurchfluteter „Waldweg“, die breit und zügige humorvolle „Huldigung“, der schimmernde „Empfang der Hoheiten“ und das gleich geschliffenen Edelsteinen leuchtende „Picknick“. Seit der Pariser Reise war Spitz-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KLIMSCH FLORA. BRONZE. 1920/21

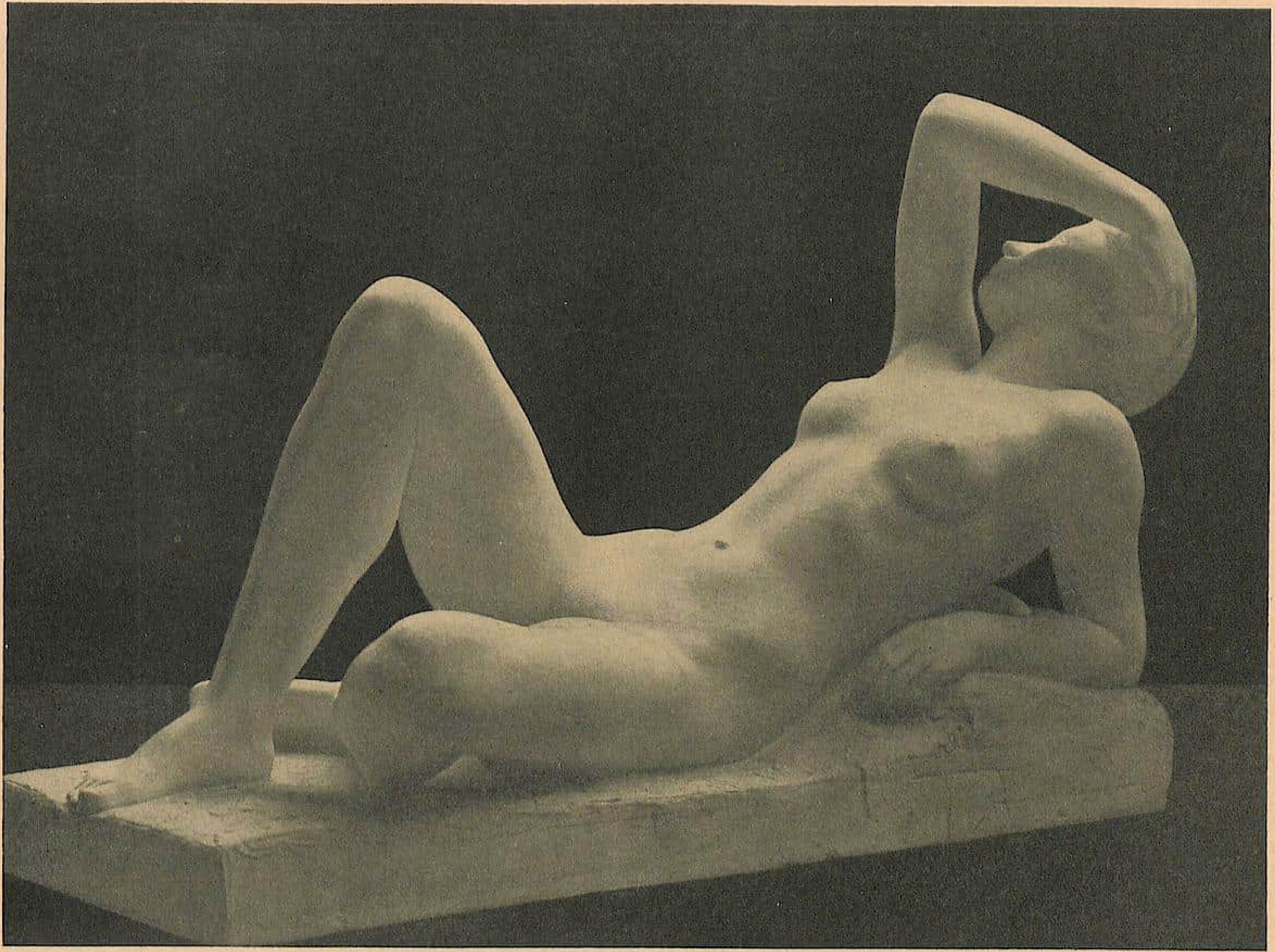
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

340



FRITZ KLIMSCH LIEGENDE. 1921

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH — IN DER SONNE. 1916/17

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KLIMSCH TRAUERNDE. 1917

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

weg ein eminenter Maler! Sporrers treffsicherer „Einsiedler" bewies, wie gefährlich nah ihm dieser Schüler kam.

Von den Stilleben und Interieurs müssen sorgfältige Sachen Grützners, T. Rosenthals, M. Schmidts genannt werden. Unter den Tierbildern gehörten Baischs „Ruhende Rinder" durch strahlende, sonnige Freilichtmalerei und unerhörte Vitalität zu den unvergeßlichen Eindrücken.

Unter den Bildnismalern, die zur Pilotyschule zählen, gehörte Benczur. War jenes „Thusneldamodell" von ihm, so war er als Maler trefflich; ebenso sei genannt Chases helles Bildnis des jungen Piloty, Deffreggers Halbbruder und der einem Leibl und Vermeer nahekommende „Leser", ferner Schachingers prickelnd, leuchtend gemalte „Dame mit Halskrause". Hirth du Frênes dürfte besseres gekonnt haben, als es die ausgestellten, etwas hartglasigen Bildnisse ahnen ließen. Nennen wir noch Lenbachs temperamentvolles „Bildnis des Malers E. Kubierschky", so haben wir wohl manches Bedeutsame dieser mehr als bedeutsamen Schau angemerkt, wissen aber auch in aller Bescheidenheit, daß man unmöglich allem in Kürze gerecht werden kann.

Nasse

KARL WOERMANN

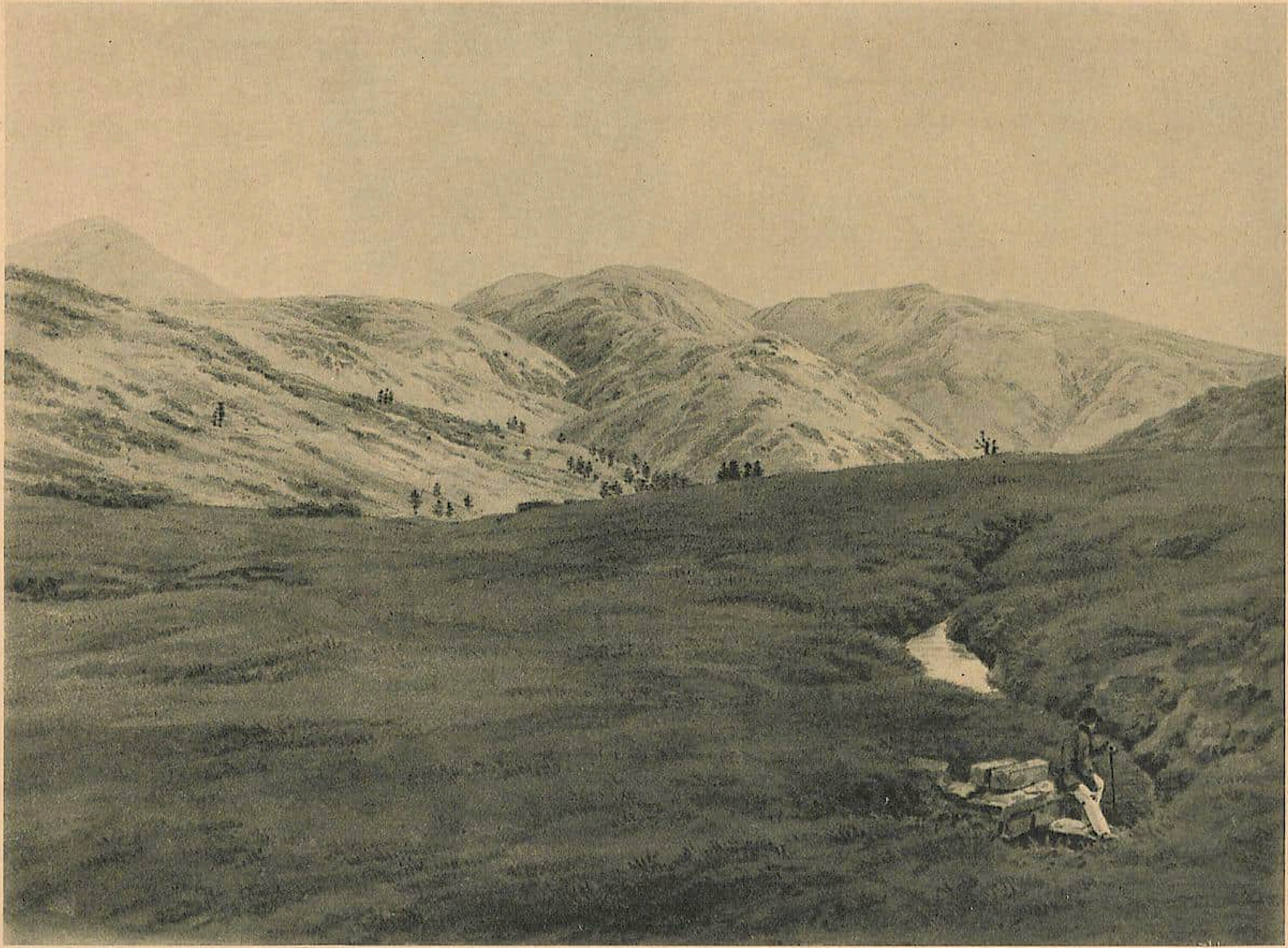
zum 80. Geburtstag am 4. Juli 1924

Der Patriarch der deutschen Kunsthistoriker hat sich in seiner „Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten" ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Die sechs Bände sind nicht aus Büchern zusammengeschrieben, sondern aus der Anschauung heraus durch immer neue Studien vor den Originalen entstanden. Als Sohn eines großen Hamburger Handelsherrn drängte es ihn schon in jungen Jahren in die Ferne. Als Achtzehnjähriger umsegelte er zum ersten Male die Erde; als Achtundsiebzigjähriger unternahm er noch einmal eine große Weltreise. Von diesen und anderen Reisen durch die europäischen Staaten zeugen zahlreiche Einzelstudien über archäologische Themen, die Kunst der alten Ägypter, Dürer, Masaccio, Masolino, Raffael, Murillo, Ribera, Rubens, van Dyck und die französischen Provinzmuseen. Kein Kunstgebiet ist ihm fremd geblieben. Aus der Mannigfaltigkeit seiner Spezialstudien erwuchs ihm das Gesamtbild, das er in seiner großen Kunstgeschichte gegeben hat. Ein weltbürgerlicher Geist spricht aus ihr. Diese Gesinnung erfüllt auch sein Dresdener Heim, in dem der Patriziersohn in hanseatischer Gastfreiheit die Gelehrten, Schriftsteller und Künstler aus aller Herren Länder während der letzten Jahrzehnte empfangen hat. Dort lernte man auch empfinden, daß der formgewandte Mensch auch ein formgewandter Dichter ist. Wenn auch seine dichterischen Arbeiten weit zurückliegen, so sind sie im Gesamtbild Karl Woermanns doch wichtig. Sie beweisen, daß er kein einseitiger Fachgelehrter war, sondern eine Vollnatur, die in der Jugend noch den goetheschen und humboldtschen Universalismus in sich aufgenommen hat. Das Totalitätsgefühl ist der heutigen Generation fremd; darum grüßen wir den Jubilar als einen Überlebenden aus alter Zeit, in der das Spezialistentum noch ein Teil des Allgemein-Menschlichen war.

Otto Grautoff

J. FREYBERG MENUKARTE

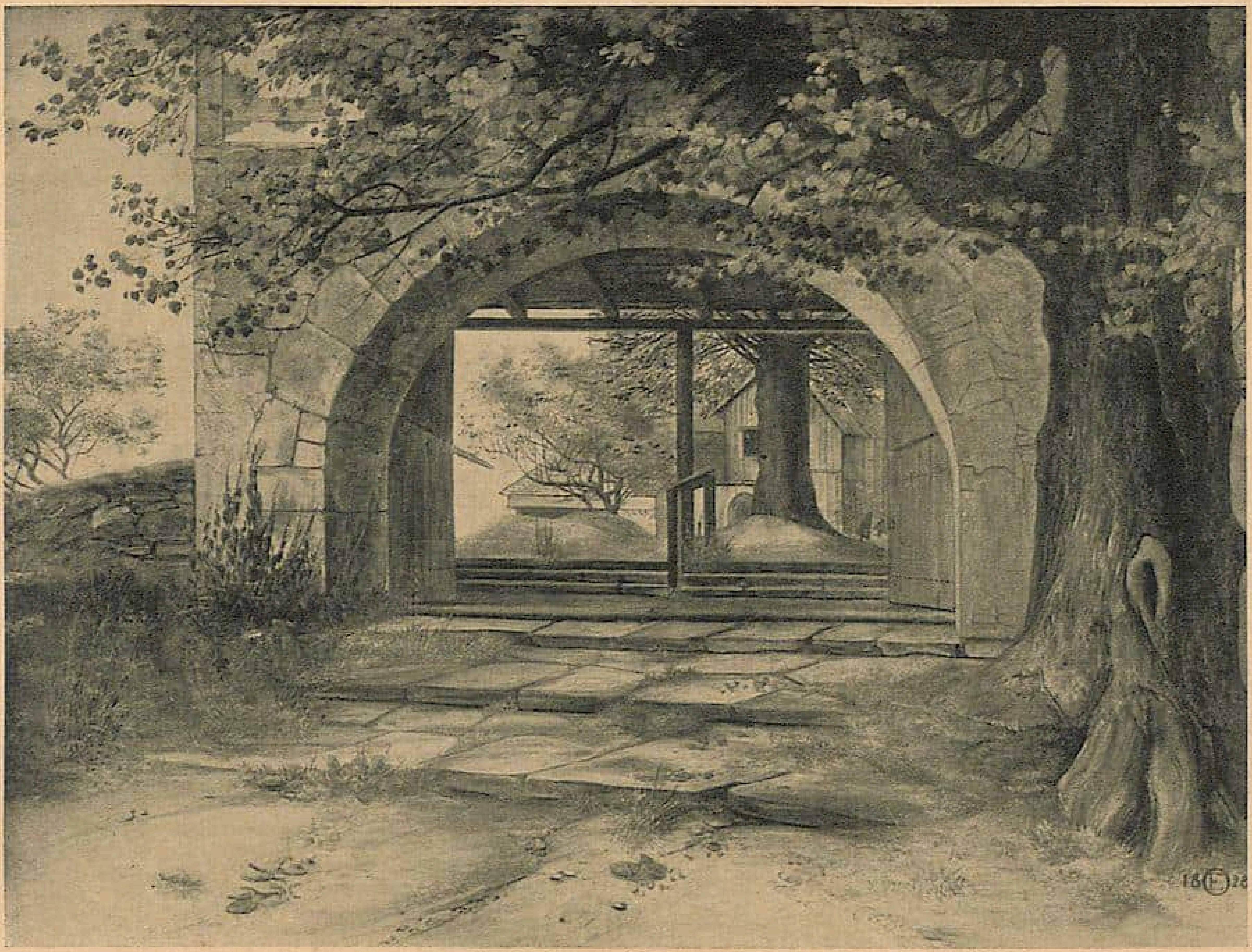
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Kunstsalon Rusch, Dresden

C. D. FRIEDRICH: RIESENGEBIRGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



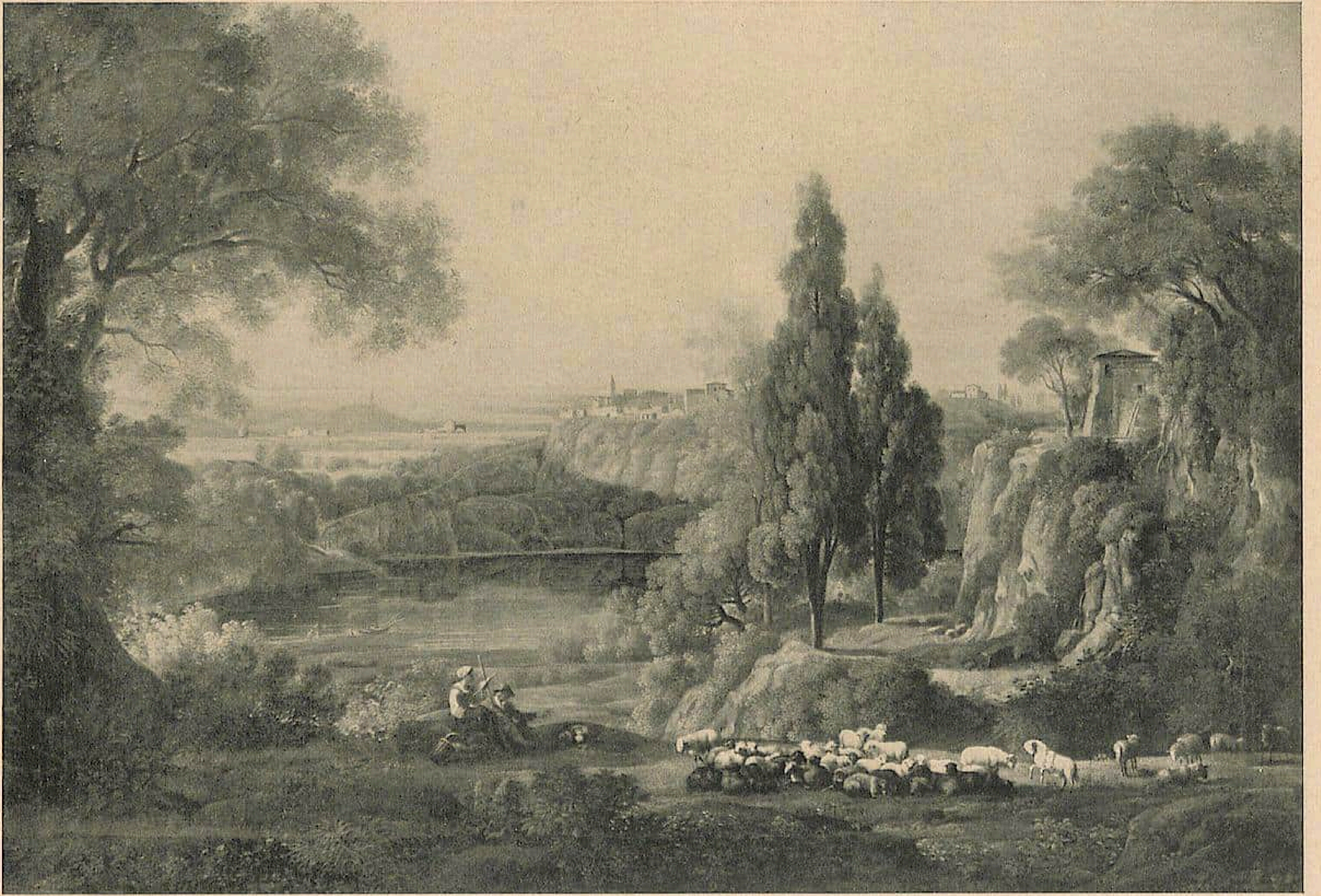
E. F. OEHME — EINGANG ZUM KIRCHHOF IN BRIESSNITZ

DRESDNER MALEREI 1750—1850

So betitelt sich eine Ausstellung, die jetzt in den Dresdner Kunstsälen Paul Rusch (Sidonienstraße 27) veranstaltet ist. Es ist an sich schon ein hoher Genuß, in diesen Räumen zu verweilen: man meint eher in der vornehmen Wohnung eines durch hohen Geschmack ausgezeichneten Kunstsammlers zu sein als in einer Kunsthandlung. Herr Rusch ist in der Tat Kunstsammler und Kunsthändler zugleich: ein Dutzend Bildnisse von Anton Graff (1736—1813), die in einem Hauptsaal hängen, sind ihm unverkäuflich. Sie sind sehenswert: es befindet sich darunter ein sehr lebendig aufgefaßtes Bildnis der Herzogin Dorothea von Kurland (176:—1821), der schönen und geistreichen Gemahlin des Reichsgrafen Peter von Biron, Herzogs von Kurland und Sagan. Sie verlebte die letzten beiden Jahrzehnte ihres Lebens auf ihrem Gute Löbichau im Altenburgischen, wo die damaligen deutschen Dichter ein- und ausgingen, und war die Schwester der nicht minder geistreichen Gräfin Elisa von der Recke. Auch von dieser sehen wir in der Ruschschen Sammlung ein Bildnis, sagen wir zweiten Grades. Eines der Bilder nämlich — ein Gegenstück zu dem entsprechenden Gemälde der Dresdner Galerie — stellt Graff in ganzer Gestalt mit Pinsel und Palette vor seiner Staffelei sitzend dar. Zum Unterschiede von dem bekannten Galeriebilde ist aber hier auf der Staffelei ein Bildnis angelegt, der Kopf der Elisa von der Recke; überdies steht neben der Staffelei im Hintergrund ein vornehm gekleideter junger Mann. Noch ein zweites Selbstbildnis Graffs im 38. Lebensjahre ist vorhanden; es zeigt den Meister als einen lebensfrohen, frischen, seiner selbst gewissen Mann.

Kunstgeschichtlich von Belang sind weiter zwei größere Figurenbilder von Gerhard von Kügelgen (1772—1820). Zu beiden hat ihm der neuerdings wieder berühmt gewordene Caspar David Friedrich (1774—1840) Modell gestan-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

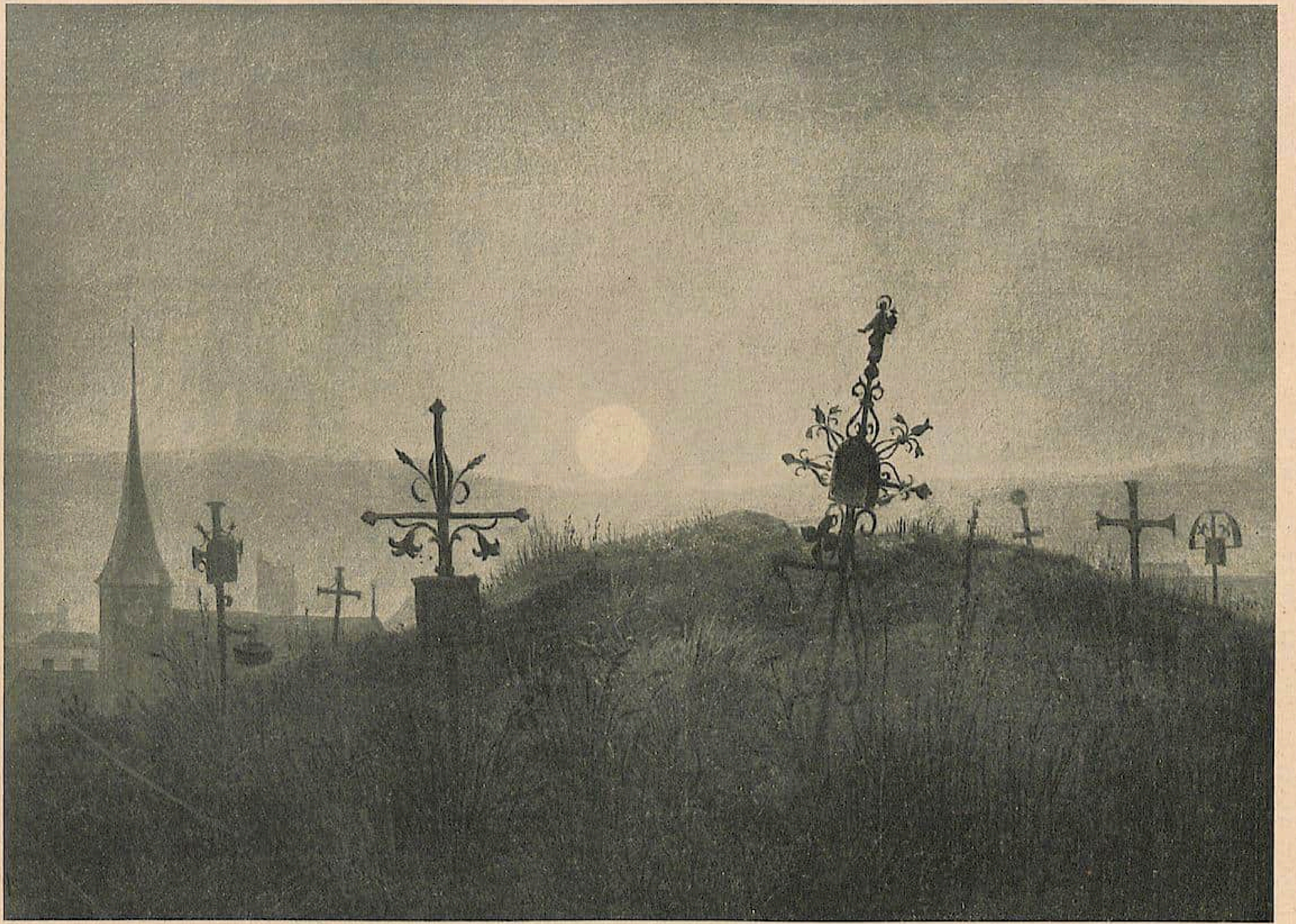


C. L. KAAZ

NEMISEE

Kunstsalon Rusch, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. G. CARUS FRIEDHOF BEI AUFGEHENDEM MOND

Kunstsalon Rusch, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den. Das eine, David und Saul darstellend, wird in den Lebenserinnerungen eines alten Mannes, die Kügelgens Sohn niedergeschrieben hat, mit folgenden Worten erwähnt: „Mit seinem ungeheuren Kosakenbart und großen düsteren Augen hatte er (Friedrich) ein treffliches Modell zu einem Bilde meines Vaters abgegeben, das den König Saul darstellt, über den der böse Geist vom Herrn kommt. Doch wohnte in ihm vielmehr ein Geist, der keine Fliege kränken, viel weniger geneigt sein konnte, den frommen Harfenisten David zu erlegen ...." Schwächer als dieses interessante Bild, das einer öffentlichen Galerie nicht zur Unzierde gereichen würde, ist das zweite Gemälde, das in unerfreulichem Pathos etwa Abraham und Isaak darstellen könnte. — Diese beiden Gemälde Kügelgens stammen übrigens wie einige von den Graffschen Bildnissen aus Kurland und sind von dort nach langer Verschollenheit wieder in den Bereich ihres Entstehungsortes zurückgelangt.

Man sieht weiter in der Sammlung zwei kleine Bilder von Ludwig Richter, deren eines aus seiner mittleren Lebenszeit — „Heimkehrende ländliche Familie mit Ziege" — besonders reizvoll ist, weiter von Caspar David Friedrich (1774—1840) eine „Hütte im Schnee", ein kleines Bild, das sich durch kräftigen Natursinn auszeichnet, und von J. Chr. Claussen Dahl (1788—1857) einen „Blick auf Dresden bei Nacht". Eben tritt der Mond aus einer schwarzen Wolke hervor, deren Ränder er mit seinem Lichte kräftig erglänzen macht. Dieses erstaunlich schöne Bild, das im Gegensatz zu den romantischen Neigungen der Zeit in seiner kraftvollen Stimmung ganz der Natur abgelauscht ist, erscheint als Studie zu dem im ganzen wenig veränderten großen Bilde, das sich in einer Privatsammlung zu Kristiania befindet, und ist wie oft frischer und naturnäher als das vollendete Bild. Mehr Romantik — wenigstens im Motiv — ist in dem „Dorfkirchhof" mit den aufragenden eisernen Kreuzen, die sich vom mondhellen Himmel abheben. Es stammt von dem Hofleibarzte und Maler Carl Gustav Carus (1779 bis 1869), der als Schriftsteller das „Erdlebenbild" vertrat und in seinen eigenen meist kleinen Gemälden die Beispiele dafür gab. Die feine Tönung des Himmels zeigt immerhin, wie trefflich Carus Luft und Licht, die stimmunggebenden Elemente der Natur, zu beobachten und wiederzugeben verstand. Naturnäher, weitab von romantischer Auffassung, steht daneben eine Waldlandschaft von demselben Künstler, der in seinen besten Werken weit über den Dilettantismus hinausgewachsen ist.

Wir nennen weiter als ein hervorragendes Stück der Ausstellung den Nemi-See von dem jung verstorbenen Schwiegersohne Graffs C. L.

F. G. KERSTING — KINDERBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. C. C. DAHL — DRESDEN BEI MONDSCHEIN

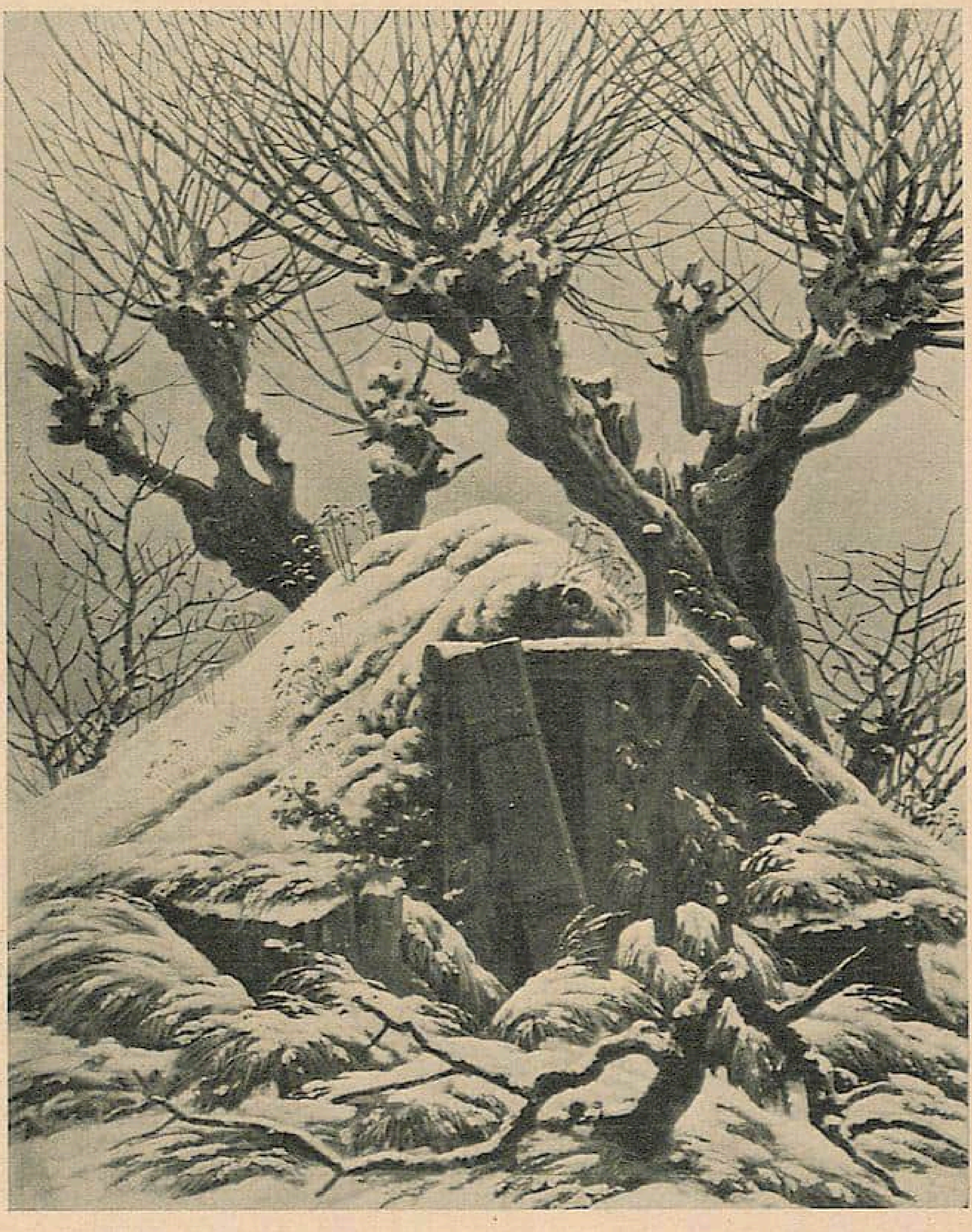
Kaaz (1776—1810). Trefflich komponiert, etwa in der Art Claude Lorrains, so daß man zwischen den kulissenhaft angeordneten Baumgruppen des Vordergrunds hindurch auf den See und die Albaner Berge sieht, ist es ein wohltuendes Ergebnis ordnender künstlerischer Erfahrung in fein ausgeglichener Darstellung. Die unaufdringlich eingefügte Schafherde im Vordergrunde mildert die traumhafte Feierlichkeit des Bildes. Leidenschaftlicher aufgefaßt ist ein zweites Bild von Kaaz: ein vom Felsen herabstürzender Wasserfall, zu dem die Sächsische Schweiz den Anstoß gegeben haben mag. Die Darstellung erinnert an Klengels Weise.

Auch J. Chr. Klengel (1781—1828) und Mechau (1745—1808) sind in der Ausstellung mit bezeichnenden Landschaften vertreten. Wir erinnern uns daran, daß Philipp Otto Runge während seines Dresdner Aufenthaltes diese beiden für die besten lebenden deutschen Landschafter erklärte. Ferner sind vertreten Castell, der zwischen 1830 und 1860 tätig war, und Traugott Faber (1786—1863), jener mit einem Bilde der Ruinen des 1849 in der Dresdner Märzrevolution abgebrannten Ostpavillons des Zwingers, Faber aber, der gemütliche Schilderer bildnistreuen Lebens der Biedermeierzeit mit einem ganz einläßlich ausgeführten Bilde der Dr. Struveschen Trinkhalle in Dresden. Struve war bekanntlich der Erfinder des künstlichen Selters- und Sodawassers; seine Trinkhalle in der damals noch mit Villen besetzten Prager Straße war für Dresden ein Ereignis. Diese Örtlichkeit nebst dem gesamten biedermeierlichen Lebenskreise so genau und deutlich für uns Spätere festgehalten zu haben, ist auch ein künstlerisches Verdienst. Noch ein drittes Bild ist für uns gegenständlich von Belang: Vogel von Vogelsteins (1788—1868) Darstellung, wie der Pariser Bildhauer David d'Angers an der Riesenbüste Ludwig Tiecks (heute im Treppenhause des Japanischen Palais) modelliert. Es ist eine wahre Haupt- und Staatsaktion, wie der berühmte Dichter und Vortragende da auf dem Modellierstuhl thront, wie der französische Künstler ernst und bedächtig seine Arbeit verrichtet und wie ein ganzer Kranz bekannter Persönlichkeiten feierlich im Halbkreise herumsteht und dem großen Werke bewundernd zuschaut. Die Rundfahrt des David d'Angers, der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in ganz Europa herumreiste, überall für sein Museum berühmte Männer modellierend, war wohl ein künstlerisches Ereignis, würdig, durch den Pinsel eines angesehenen Malers festgehalten zu werden.

Wenn man der Ästhetik einer bestimmten Richtung in der Kunst glauben wollte, so gäbe es immer nur eine einzige gültige Kunstweise, eine einzige Möglichkeit, künstlerisch zu genießen. Diese Ansicht mag den künstlerischen Willen einer Richtung stärken und deshalb subjektiv berechtigt sein. Im übrigen ist sie verfehlt. Kein Künstler kann mich hindern, mich einmal an Slevogt oder Marc ästhetisch zu „berauschen", wie der neueste philosophische Ausdruck lautet, ein andermal bei Klengel, Mechau, Carus oder Faber den künstlerischen Rausch zu haben, mich einmal an unerhörter Farbenpracht, das andere Mal an einem ganz sachlich gesehenen und peinlich durchgeführten Gegenstandsbilde zu erfreuen. Und noch eins: jeder Richtung ist der Untergang beschieden, kaum 30 Jahre wird ihr in unseren Zeiten die Herrschaft gegönnt. In Bezug auf die Kunstrichtung, der die Ausstellung bei Rusch gewidmet ist, macht Carus in einer seiner Schriften 1839 die melancholische Bemerkung: „Es ist seltsam, wie doch jene ganze Kunstperiode, in welcher Friedrich, Vogel, Klengel, Matthäi, Rößler und Hartmann tätig waren, jetzt schon so ganz untergegangen oder durch die neu aufgehenden, sich hier fixierenden Zweige Düsseldorfer Schule weit zurückgedrängt ist. Da meine Kunstbestrebungen selbst noch mehr in dieser früheren Zeit wurzelten und immer mit denen Friedrichs so nahe verwandt waren, so macht mir dies oft einen eigenen wehmütigen Eindruck." Und weiter



C. D. FRIEDRICH HÜTTE IM SCHNEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAS NEUE GELD DER STADT DANZIG
Nach Entwürfen von Oberbaurat Fischer, Danzig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sagt er einmal: „Im Frühjahr 1842 hatten wir in Dresden einmal eine größere Ausstellung, und zwar für einen neugebildeten Verein zum Andenken des vor nicht langem verstorbenen Tiedge veranstaltet. Eine Menge fast vergessener Bildergespenster von Matthäi, Klengel, Hartmann standen da wieder auf und sahen einander gelangweilt an; selbst einiges von Friedrich nahm sich schon etwas wunderlich aus, gleichwie einiges Frühere von mir selbst. Sieht man doch bei solchen Gelegenheiten sogleich, wie schnell das meiste veraltet und wie bald nun das fremdartig werden kann, was eben in seiner Zeit doch so manchen Beifall fand. Aber wie wenig ist dagegen, was sich wirklich zum Zeitlosen zu erheben vermag."

Wenn wir uns heute wieder für die genannten Künstler und weiter für die noch vertretenen: F. S. Kersting (1783—1847), E. F. Öhme, Ludwig Richters Freund (1797—1855), den Norweger K. A. Baade (1800—1879) und andere aus jener Zeit wieder erwärmen, so hat das seinen guten Grund. Eine Kunstrichtung stirbt meist nicht an der Unfähigkeit der Künstler, sondern an der Erschöpfung der Motive und der künstlerischen Hilfsmittel, ebenso sehr aber an der Ermüdung der Kunstfreunde und dem Herannahen einer neuen Generation mit neuen Anschauungen und Bestrebungen. Wir Heutigen leiden gegenüber der Kunst, die einst Carus literarisch betreute, nicht an der Ermüdung, wie die Zeitgenossen. Auf uns wirken auch die Düsseldorfer und die Belgier Gallait und de Bièvre nicht mehr hinreißend; auch sie sind längst „abgelöst". Wir sind daher gern bereit, das Gute zu würdigen, das die einst von den Düsseldorfern und den Belgiern besiegte Richtung der Friedrich und Genossen in sich schloß. Wir sind es um so mehr, wenn sie uns in so erlesenen und anziehenden Stücken und in so gefälliger Aufmachung vorgeführt werden, wie jetzt in der Dresdner Ausstellung Paul Rusch. Was sind uns Richtungen? Nur das Gute gilt auf die Dauer, sei die Richtung wie sie wolle.

Paul Schumann

DIE DANZIGER MÜNZEN

Nach Zeichnungen des Oberbaurats Fischer

Die nach Zeichnungen des Danziger Oberbaurats Prof. Dr. ing. Fischer gefertigten Geldstücke des Freistaates Danzig sind von besonderem Interesse wegen der glücklichen formalen Lösung aus gegebenen schwierigen technischen Bedingnissen heraus. Wegen der Kürze der Zeit war es nicht möglich, große plastische Modelle für die Verkleinerung herzustellen, sondern die Stücke mußten nach Bleistiftzeichnungen in natürlicher Größe unmittelbar in Stahl geschnitten und danach geprägt werden. Infolgedessen beschränken sie sich auf ebene Vertiefung, d. h. auf glatte Flächen ohne modelliertes Relief, in der Art etwa von ausgestochenen Holzschnittplatten. Neben dem Vorteil der leichten maschinellen Erzeugung bietet sich dadurch noch der weitere Vorzug, daß die Stücke gleichmäßig abgenutzt werden und außerdem in Rollen besser verschickbar sind. Die Gestaltung des Münzbildes mußte also die einfachsten Formen einhalten. Die Kupfer- und Nickelmünzen mit dem Stadtwappen sind in Danzig durch Herrn Anders bei der Firma Stumpf & Sohn geschnitten und in der Berliner staatlichen Münze geprägt worden. Die Silberstücke — das Bild einer Kogge, bei den Fünfguldenstücken das Bild der Marienkirche — sind nach den Stempeln des Medailleurs Kullrich (von der Berliner staatlichen Münze) in Utrecht geprägt worden.

Der entwerfende Künstler, Oberbaurat Fischer, hat in Danzig überhaupt eine segensreiche Tätigkeit ausgeübt, insbesondere durch seine modernen Ladeneinbauten in die alten Renaissancehäuser, durch den geschmackvollen Anstrich vieler alter Häuser sowie durch seine Siedlungsbauten. Wir hoffen später darauf zurückzukommen. Bei diesem Anlaß seien auch die schönen Danziger Freimarken erwähnt, und es sei die Frage gestattet, warum der kleine Freistaat geeignete Künstler für solche öffentlichen Aufgaben finden kann, aber nicht das große Deutschland?

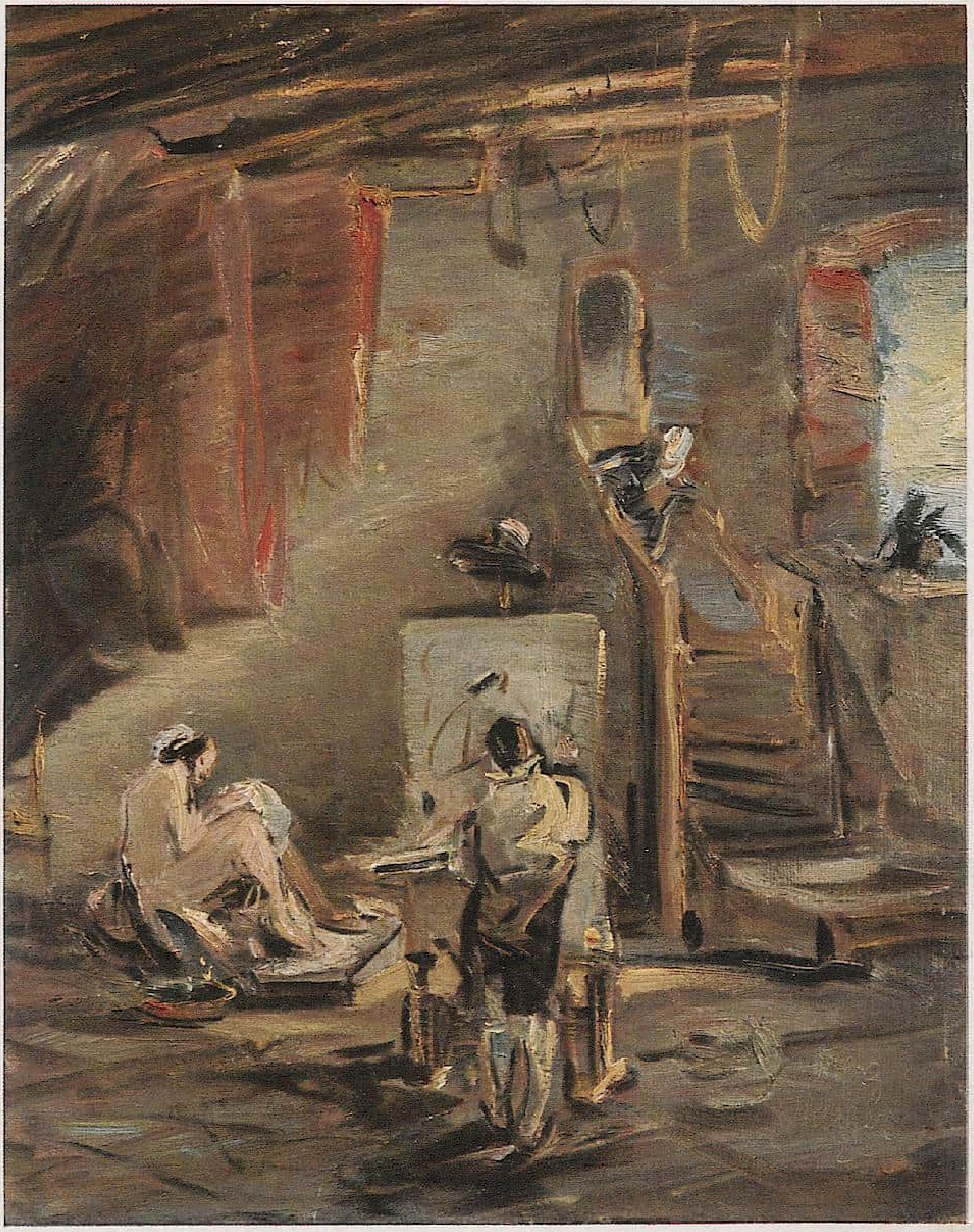
Hermann Schmitz

GEDANKEN ÜBER KUNST

Ich weiß nicht, wohin meine Kunst geht, ob ich im vieux oder im nouveau jeu, ob ich modern oder nicht bin. Ich weiß nur das eine, daß ich nach bestem Können ehrliche Arbeit mache. Dieses Gefühl wird mich wie einen Gotiker enden lassen. Und ich laß es geschehen . . Die Vierziger haben mir nichts genommen, weder meinen Enthusiasmus noch meinen Glauben an all die schönen Dinge. Ob meine Zeichnung gut ist oder schlecht, das weiß ich nicht. Ich mache sie ganz ehrlich, das ist alles. Ich arbeite wie ein Benediktiner.

Félicien Rops

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der Münchener Secession

FRANZ NAAGER
DER MALER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNSTAUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1924

Die Kunstausstellung des Münchener Glaspalastes im Verein mit der Neuen Secession ist ein Ausschnitt aus der deutschen Jahresproduktion, groß genug, um sich ein ungefähres Bild zu machen, was auf dem Gebiete der bildenden Kunst zurzeit in Deutschland möglich ist, was gewollt und was gekonnt ist.

Die Mehrzahl der Künstler lebt heute noch in der Sphäre des Malerischen, wie es im Impressionismus der großen Franzosen des 19. Jahrhunderts seinen klassischen Ausdruck gefunden hat. Es darf als eine Selbstverständlichkeit hingenommen werden, daß bei vielen, obwohl oder vielleicht weil es Impressionismus aus dritter Hand ist, das impressionistische Sehen ein unvollkommenes ist, ebenso, daß nur bei wenigen eine künstlerische Synthese mit den Kunstmitteln des Impressionismus erreicht wird. Liegt es im Wesen des Impressionismus, die Organe für die Aufnahmefähigkeit der Natur, ihre Farb- und Lichtphänomene ins früher Ungeahnte zu verfeinern, so ist die Kunst der großen Impressionisten reife, lebenbejahende Kunst, denn die Natur gibt sich, wo sie demütig gesucht wird, als eine harmonische.

Auf der Höhe des Stils begannen aber nun einige Künstler von bedeutenden seelischen Ausmaßen — der größte von ihnen ist Cézanne — die impressionistischen Ausdrucksmittel ihren subjektiven und subjektiveren Erlebnissen dienstbar zu machen. Und es wurde gut, und es wurde groß, denn Cézanne hatte eine im Elementaren verankerte, große Seele. Und wie Michelangelo, selber der größte, nicht mit Unrecht der Verderber der Kunst, oder vielmehr der Künstler genannt wird, weil er die Kleinen verführte, sich zu gebärden wie es nur ihm zukam, so glaubte nun auch eine sich an Cézanne begeisternde Künstlergeneration, wie sie früher in der Nachahmung Manets geglaubt hatte, auf möglichst getreue Naturnachahmung käme es an, nur darauf käme es an: auf das Extravagante, ohne daß sie vermocht hätte, das Extravagante souverän zum Ausdruck elementarer und tiefer seelischer Erlebnisse zu steigern.

War der Expressionismus Cézannes und van Goghs organisch aus alter impressionistischer Augenkultur herausgewachsen, waren sie Schritt für Schritt dazu gekommen, um ihre (formalen) Bildgedanken immer eindrucksamer herauszustellen, bald hier, bald dort die Ausdrucksmittel zu meistern und umzubiegen — das extravagant Anmutende war nie Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck —, so fing eine sich für Cézanne begeisternde Generation an, das Extravagante als solches zu suchen. Mag die Neigung, auch die seelischen Bildgehalte immer mehr aus der Sphäre des Wunderlichen, ja geradezu des Psychopathischen zu nehmen, mit dieser Vorliebe für absonderliche Mittel zusammenhängen, oder mag umgekehrt die Bereitwilligkeit, sich dem Absonderlichen der Darstellungsmittel zu erschließen, ihre letzte Erklärung in einer Bewußtseinslage finden, die nahe heranstreift an die „Nachtseite“ der menschlichen Natur: Genug, Auge und innerer Sinn waren geschärft für die Aufnahme des Exaltierten und man schritt über die Sphäre des „Malerischen“ hinaus und nahm das Exzentrische bereitwillig, wo man es fand, auch aus linearen Sphären. Daher die Begeisterung für alles „Unendliche“, „Umgeformte“ und „Fratzenhafte“ aus den mittelalterlichen und exotischen Kulturen. Als ein diese Richtung noch verstärkender Impuls wäre die Liebe zum Primitiven in jeder Form, den Gauguin gegeben hatte, zu werten. Es wäre im einzelnen zu untersuchen, inwieweit auch Leute, die heute bewußt in der Formsphäre des Trecento und des Quattrocento arbeiten, wie Baierl und Ed. Steppes, zu dieser gemäßigten Ausdruckskunst auf dem Umwege über das stark Exzentrische gekommen sind, oder ob hier Tendenzen, deren rückwärtige Bindungen zu Schwind und Führich zurückführen, auf ihre mehr ethisch gerichtete Weise an der Herbeiführung eines neuen Linearismus arbeiten.

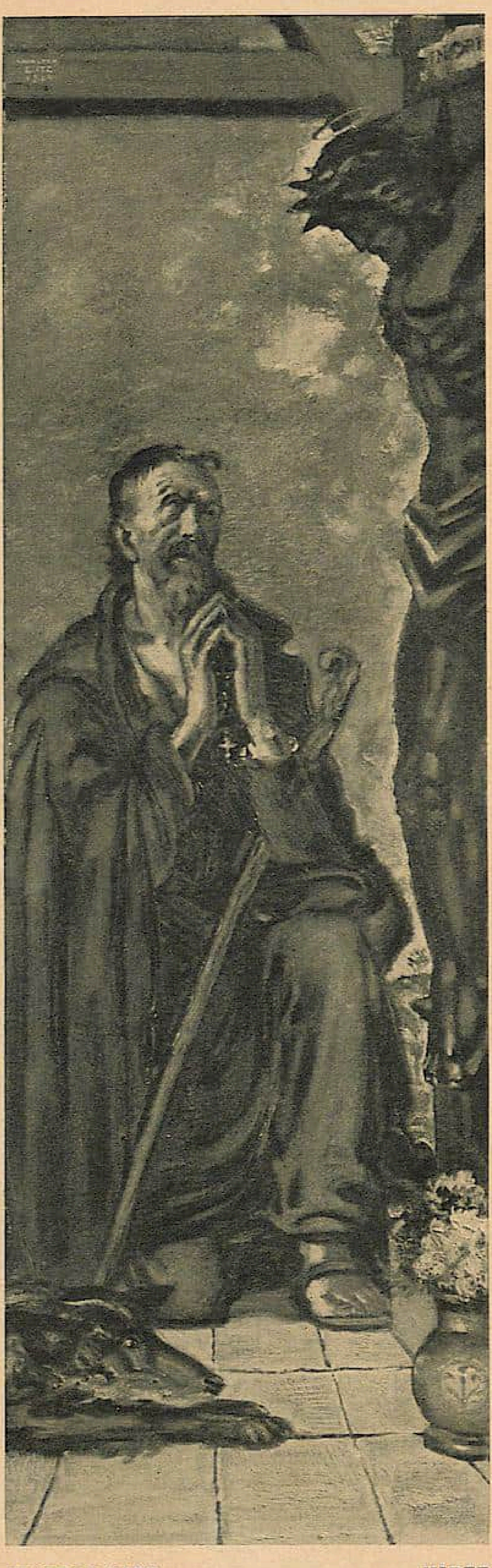
Damit wären in ganz großen Zügen die Möglichkeiten, die das heutige Kunstschaffen bietet, umrissen und zugleich der Versuch gemacht, die Richtung zu zeigen, in der sich die verwirrende Vielgestaltigkeit der heutigen Kunst als ein „noch“ oder „schon“, als ein vernünftig Bedingtes und unter sich Zusammenhängendes begreifen ließe.

I.

MÜNCHENER KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT, MÜNCHENER SECESSION UND ANGEGLIEDERTE ABTEILUNGEN

Es hat etwas Deprimierendes, zu sehen, wie wenige von so vielen Leuten, die ihr Leben der Kunst gewidmet haben, erlebt haben, worauf es eigentlich ankommt: den in seiner formalen Figuration — jenseits alles Gegenständlichen —

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTER DITZ HIRTE
Ausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft

geistig Bedeutendes ausdrückenden „Einfall“, den spezifischen Rhythmus, der freilich ebensowohl ein Rhythmus der Farbe und des Lichtes wie der Linie und der plastischen Form sein kann.

Man wird es immer wieder gewahr, daß ein zufälliger Ausschnitt aus der Natur gewählt, ohne Rücksicht auf seine Bildhaftigkeit, und dieser nicht einmal mit reifem, differenziertem Auge ausgeschöpft ist. Es ließen sich nun einzelne Gruppen aufstellen von Bildern, in denen „bloß“ die Komposition fehlt und solchen, denen auch die Rhythmisierung von Licht und Farbe abgeht. Sonderfälle wären dann die Bilder, die vielleicht bei kleinerem Format leidlich wären: ein kleines Format hätte das Motiv vielleicht zu bestreiten vermocht, bei dieser Größe des Formats wirkt es leer. Sonderfälle wären, wo das Anziehende des Sujets an sich zu Hilfe genommen ist: ein südliches Gestade und ein blaues Meer wirken auf einen Deutschen durch Assoziation persönlicher Erinnerungen oder persönlicher Sehnsüchte immer ansprechend, auch wenn das Bild als Kunstwerk nicht das geringste bedeutet. Sonderfälle, an sich genommen oft ganz gut, im Zusammenhang der Kunstentwicklung aber ohne Rang, wären dann noch jene, die handgreiflich irgendeinen Großen, z. B. Leibl, „nachempfinden“, ohne ihr Vorbild in irgendeiner Weise zu erreichen. Es hat gar keinen Zweck, einzelne Fälle der negativen Kritik halber herauszugreifen: Das Übel sitzt tiefer: Was der heutigen Künstlerschaft zum großen Teil fehlt, ist das Gefühl der sittlichen Verantwortlichkeit der Kunst gegenüber, das unaufhörliche konzentrierte Bohren an den Problemen, das unaufhörliche Arbeiten an der eigenen Persönlichkeit, wie es alle Großen von Dürer bis Marées beseelt hat.

Um so wohltuender berührt es, wenn man auf Werke trifft, die den Stempel einer geistigen Persönlichkeit an der Stirne tragen.

In den Räumen der Künstlergenossenschaft fallen — zerstreut gehängt — einige Bilder auf, die durch die reife Ökonomie ihrer Komposition, die Kraft und Tonigkeit des Kolorits ihre Umgebung überragen: Es sind Landschaften von Müller-Wischin. Er fußt im besten Sinne des Wortes in der bewährten Münchner Tradition und entwickelt sie selbständig und eigenartig weiter. Wie der Impressionismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gar nicht denkbar wäre ohne die Vorarbeit der großen Spanier und Holländer des 17. Jahrhunderts, so läßt sich auch an einem Bild wie Müller-Wischins „Weitem Land“ die ganze Genese des Impressionismus ableiten: der tiefe Horizont ist barockes, holländisches Erbe, wie die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

355

45*

Ausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft

ANTON MÜLLER-WISCHIN: WALDIDYLLE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SAPPER — DER AUSSICHTSPUNKT
Ausstellung der Münchener Secession

Vertikalen der Bäume im bewußten Gegenspiel gerade am richtigen Fleck und in den richtigen Abständen die Wagerechte des weiten Horizontes zum Sprechen bringen, ist klassische Tradition; das harmonische, satte Kolorit ist bestes Münchner Schulgut, geht aber in seiner großzügigen Einfachheit darüber hinaus und die feinfühlige Linearität der dünnen Bäume ist doch erst möglich, seit der Expressionismus unsere Generation wieder linienempfindlich gemacht hat. Auch drei andere Bilder Müller-Wischins: „Waldidyll", „Romantik", „Flußlandschaft", sind ausgezeichnet. Vergleicht man mit diesen Bildern so gute Sachen wie E. Jensen „An der Amper", das von Wenglein sein könnte, oder M. Kern „Aus einem Städtchen in Unterfranken", so wird man das Fortschrittliche und Eigene bei Müller-Wischin doppelt fühlen.

Nicht so gut, etwas flauer im Rhythmus, aber doch farbig fein, tonig gebunden und rhythmisiert sind drei Landschaften von Max Doerner: „Spätherbst", „Am Weßlinger See" und „September". Auch Gerolamo Cairati bringt in der „Ansicht von Porto Ostiense" eine klare, räumlich suggestive Gliederung des Bildes, kräftige Farben und einen guten Rhythmus der Töne. Gut gebaut ist auch Hans Heiders „Im Isartal". Farbig lebendig und die Mittel des Pointillismus mit Eleganz benützend, führt Ludwig Putz seine „Regatta in Venedig" vor. Erwähnt müssen auch werden zwei originelle Kompositionen von Maximilian Dasio: „Die Hexe" und „Rast", sowie „Der Hirte" von Walter Ditz. Einen geradezu erquickenden Eindruck durch seine schlichte Sachlichkeit und das tüchtige Können macht das „Kinderporträt" von Schuster-Woldan. Mehr ins Dekorative steigern ihre Porträts Beppo Steinmetz: „Dame mit Spitzentuch" und Paul Bürck, der auf zwei guten Bleistiftzeichnungen (Mädchen-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der Münchener Secession ADOLF HENGELER: AUF DER FLUCHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der Münchener Secession

FRANZ NAAGER
DER NAPOLITANER MALER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der
Münchener Secession

HEINRICH VON ZÜGEL
SCHAFE MIT MÄDCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

porträts) sehr wohl erkennen läßt, daß er weiß, worauf es ankommt: Man beachte, wie die Linien des Hutes zusammengehen mit dem Oval des Gesichtes, wie die Fläche gefüllt und ausgenützt ist.

Gustav Traub läßt in seiner „Mittagszeit" die Erinnerung an die deutsche Spätromantik aufleben; aber doch, wie die Linie des Baumes mit den Linien des Geländes zusammengeht, das ist über die Stilstufe der Romantik hinaus gesteigert. Gleichfalls gut gebaut hat Max Bergmann seine Bleistiftzeichnung „Aus meiner Pariser Zeit". Gut ist O. Grafs „Savonarola-Predigt". Aber das letzte fehlt: Die Bildfigur ist noch nicht bis zu jenem Packenden, das Gepräge des Notwendigen tragenden Rhythmus der Helligkeiten und Dunkelheiten hinaufgeläutert, das das Wesen der großen Radierung ausmacht. (Goya!) Die Wirkung des Einfachen und Elementaren hat vielleicht am stärksten O. Thämer erlebt: „Hallig III". Freilich an Rembrandt darf man auch da nicht denken. Und wenn man einwirft: das soll man auch nicht, sage ich: Hinsichtlich seines Spezifischen ist jedes Kunstwerk sui generis, autonom; hinsichtlich der Qualität aber ist ein Vergleichen mit den Großen, die die sichtende und klärende Arbeit der Jahrhunderte herausgestellt und bewährt hat, nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten, sollen wir aus der Misere des Alltäglichen, aus der Kalamität des nur „bedingt" und „allzu bedingt" Passierenden herauskommen.

Aus den Beständen der „Freien Kunstausstellung" wären zwei farbig und räumlich gut komponierte Landschaften von Gisa von Santa zu erwähnen: „Türkenviertel in Sarajevo" und „Motiv aus Mostar", und dann ein lebendig vorgetragenes Porträt von Hirsch „Mein Bruder".

Das allgemeine Niveau steigt, betritt man die Räume der „Secession". Hier treten einem wenigstens in der Mehrzahl eigenartige und oft recht eigenwillige Künstlerindividualitäten entgegen. Die „eigene" unverkennbare Note verbürgt zwar noch nicht ohne weiteres gute Qualität, aber sie ist auch ein Fortschritt. Sie ist die Grundlage eines jeden wahrhaft künstlerischen Schaffens, wobei freilich — gerade in der Secession — die Frage aktuell wird, wo der persönliche Stil anfängt, ins Manierierte zu entarten.

Auf diesem stärker ausgeprägten Individualismus der „Secessionisten" mag es beruhen, daß expressionistische Elemente so viel stärker hier anklingen als in den übrigen Abteilungen. Etwas räumlich Suggestives haben die Altmühllandschaften von F. Klemmer. Fußend in der impressionistischen Tradition, aber eigenwillig weiter geführt sind Landschaften wie die von Fr. Heubner, Schrader-Velgen, H. Knirr und Richard Sapper, eine Impression wie Landenbergers „In der Kirche". Landschaften wie die von Julius Seyler entstammen der besten impressionistischen Tradition, aber die Ausdrucksmittel werden souveräner gemeistert, das landschaftliche Substrat ist nicht mehr die Hauptsache, sondern der Rhythmus der Farbflecken und zwar ein geistig bedeutsamer Rhythmus der Farbflecken. In anderer Richtung, aber mit gutem Glück, arbeitet Fritz Wimmer daran, sich einen persönlichen Stil zu schaffen: Er empfindet die Landschaft als etwas klar Gebautes und die Kraft der Farbe unterstreicht die Klarheit der Komposition. Entschieden ins Gebiet des Expressionismus im guten Sinn führt die farbig lustige und geschickt komponierte Landschaft von Hermann Mühlen. Von Franz Reinhardt hatte man früher sehr viel bessere Sachen zu sehen Gelegenheit: lebhaft rhythmisierte Amazonenkämpfe. Motivisch originell, wenn auch an das Illustrative gemahnend, aber farbig ausgezeichnet sind Hengelers Kompositionen. Janks „Jagdreiterin" hat in der Bewegung etwas Suggestives und steht geschickt im Raum. Naager gibt einen Begriff, was der Impressionismus eigentlich will. Von Becker-Gundahl ist ein ausgezeichnetes Porträt zu sehen. Es ist beste Münchner Tradition. Als der überlegene Meister des Porträts erweist sich Leo Samberger. Hier sieht man, wie zum guten Porträtisten zweierlei gehört: ein inneres Reifsein, um der geistigen Persönlichkeit des Darzustellenden gerecht zu werden, und ein souveränes Verfügen über die Kunstmittel des malerischen Ausdrucks wie der groß dekorativen Anordnung: dann kommen solche Bilder zustande wie das Porträt des P. Rupert Mayer. Über die altberühmten Namen Stuck, Habermann, Julius Diez, die beiden Erler, Leo Putz u. a. ist in diesen Blättern schon soviel des Guten gesagt worden, daß ich nichts Neues hinzuzufügen wüßte. Bei Stuck sei darauf hingewiesen, daß er der einzige ist, der es wagt, die Bildfläche mit großen nackten Figuren zu bestreiten (Versuchung des hl. Antonius). Diese Feststellung spricht allein Bände über die geistige Einstellung und über das Können unserer Zeit.

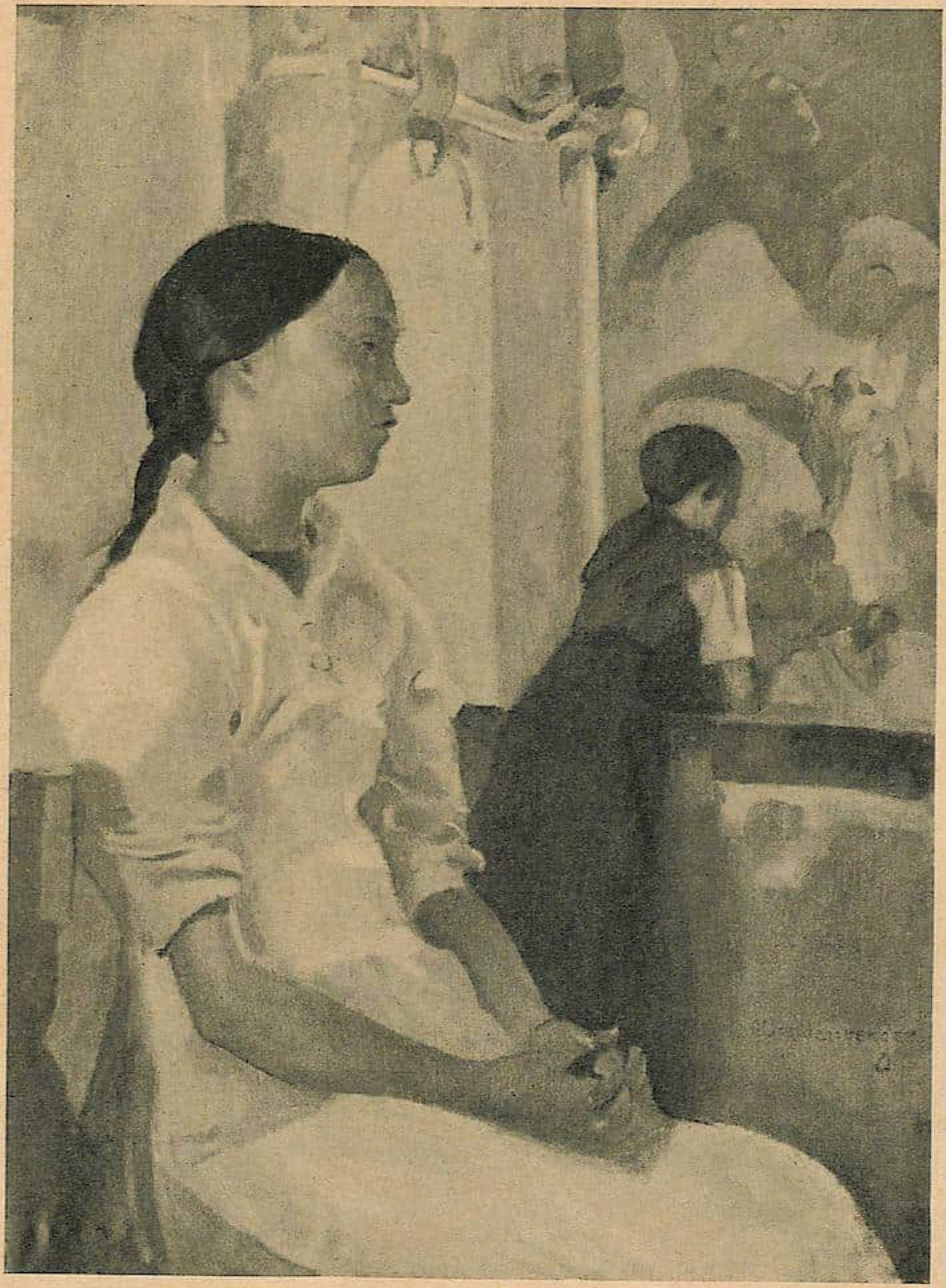
Die Plastik hat seit Jahrzehnten, in der Ära des Malerischen, einen schweren Stand. Impressionistische Plastik, im Sinne Rodins, liegt der deutschen Kunst, der schon das Letzte des Impressionismus in der Malerei schwer zugänglich ist, nicht. So bedeutet zunächst der Impressionismus in der Plastik vor allem eine Verpflichtung zu möglichst getreuer Wiedergabe der Natur, ohne daß in den meisten Fällen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

*Ausstellung der
Münchener Secession*

▫ EUGEN WOLFF ▫
PARKLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

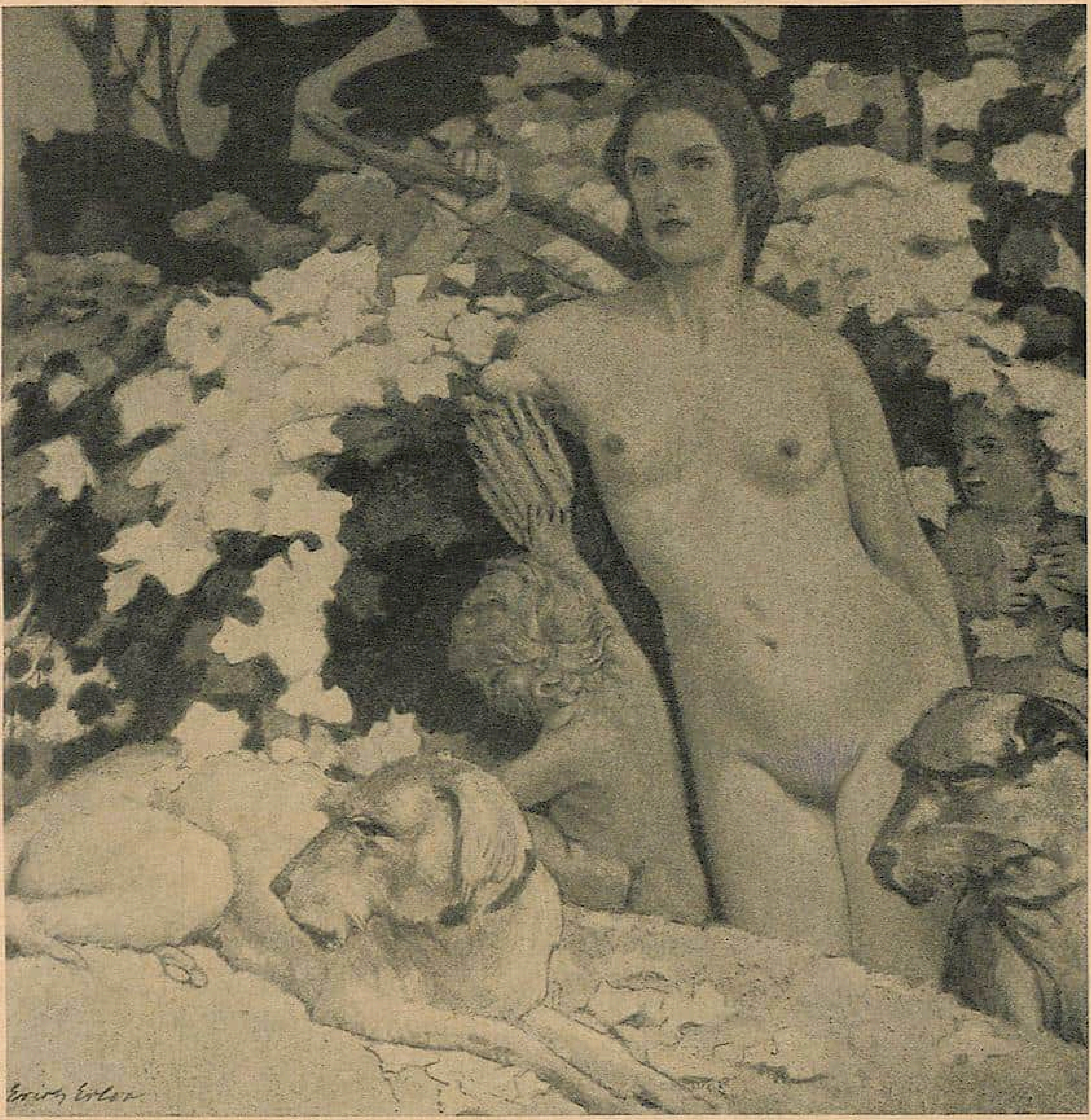


CHRISTIAN LANDENBERGER IN DER KIRCHE
Ausstellung der Münchener Secession

auch nur Ansätze zu der geistigen Durchformung, die erst das Kunstwerk ausmacht, vorhanden sind. Nur Adolf von Hildebrand, selbst auf einer Entwicklungsstufe stehend, daß er dem Klassischen wahlverwandt war, hat die naturalistische Plastik der Zeit strengen, an der Klassizität der Antike und der Renaissance gewonnenen Formgesetzen unterstellt. Er war ein Ganzer, er hat sich, im Sinne dieser Formgesetze schaffend, zu einem der Großen der deutschen Kunst hinaufgearbeitet. Aber es liegt auf der Hand, daß seine Auffassung eben nur für ihn und Leute, die wie er von Marées herkommen und in Feuerbach und durch diesen im Klassizismus der ersten Jahrhunderthälfte wurzeln, dessen Vollender Hildebrand ist, die Erlösung bedeuten konnte. Im Geiste Hildebrands ist Sattlers Kriegerdenkmal in Oberföhring gehalten: eine Grablegung Christi, sehr gut und stimmungsvoll im Fluß der Linien (in der Architekturabteilung).

Aber mancher, dessen Seele nicht zugänglich ist für die Reife und Abgeklärtheit der klassischen Form, wurde durch die neuen for-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



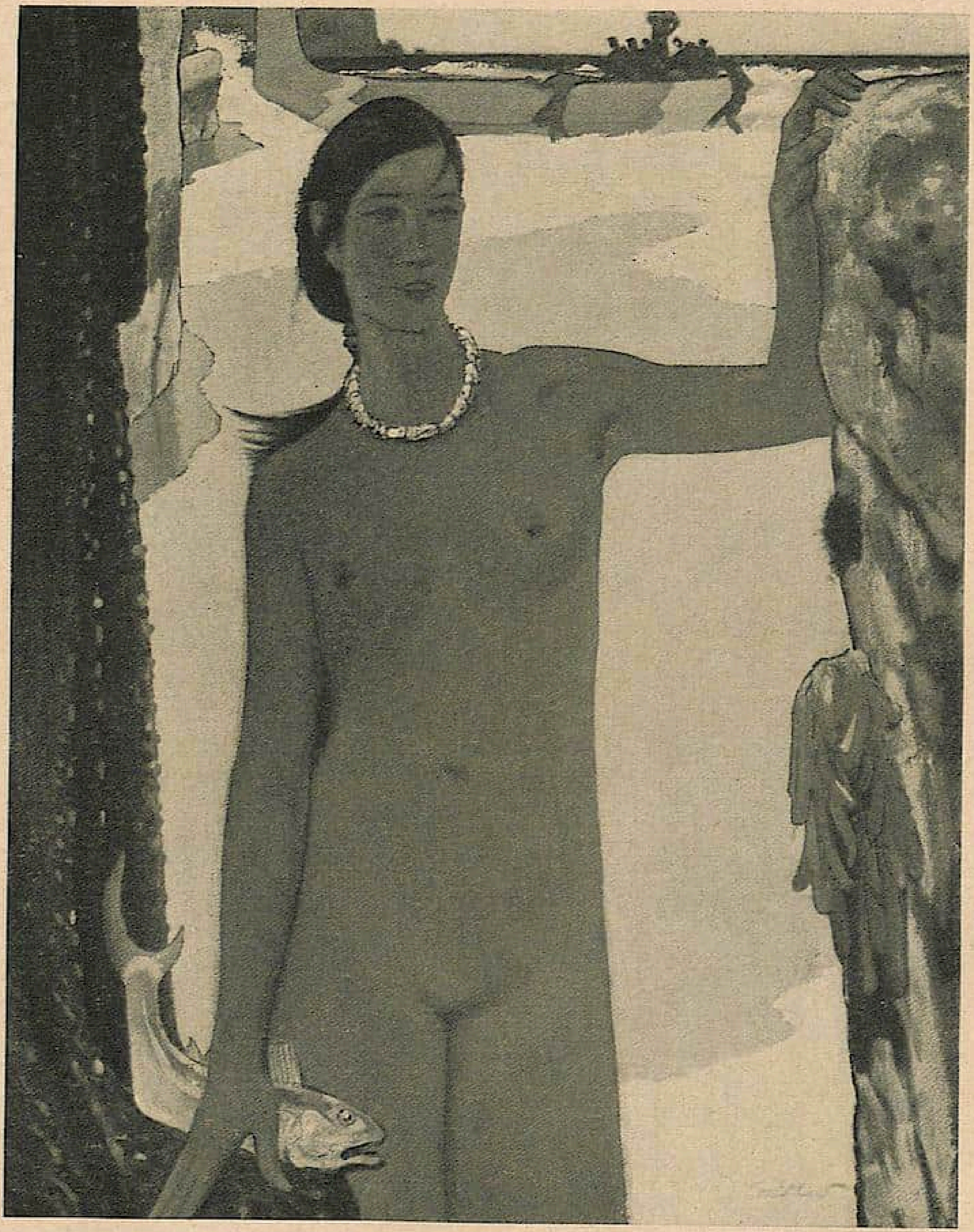
ERICH ERLER — HORNRUF

Ausstellung der Münchener Secession

malen Möglichkeiten des beginnenden Expressionismus erst empfindlich gemacht für die Süßigkeit und die Herbheit, für das aktiv Innervierte oder passiv Sinkende und Lastende, das in dem Linienduktus des Konturs, das in der Durchbildung der Binnensilhouette beschlossen liegen kann.

Als Künstler, denen diese Möglichkeiten mehr oder weniger aufgegangen sind, wären zu nennen z. B. Julius Drexler, F. Wetzstein, J. Werson und K. Kiefer, H. Leitherer. Von Fritz Behns „Kameraden" ist die geneigte Figur gut; das Passive, die Schwere des Daseins kommt zum Ausdruck, aber die jähe Gerade des langgestreckten Armes der rechten Figur stört ungemein. Ein Fehler vieler Plastiken ist, daß sie nicht auf eine bestimmte Ansicht hin gearbeitet sind. Bei Alfred Glasers „Ruhende" ließe sich eine gute, melodisch klingende Ansicht von der Seite gewinnen, wenn nicht das vorstehende linke Knie so empfindlich stören würde. Auch Hans Faulhabers „Trauernde" wäre gut: die Neigung des Oberkörpers, des Hauptes und des Armes geht zusammen, aber der rechte Arm stößt plötzlich vor, er ist in die Komposition nicht notwendig eingebunden. Man scheint immer zu vergessen, daß „Homogenität" der formalen Struktur notwendige Voraussetzung wie für jedes Kunstwerk so auch für jede Plastik ist. Und es ist nur ein Sonderfall, wenn die Klassik und auf ihr fußend Hildebrand die Einstellung auf zur Bildebene

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ ERLER MÄDCHEN AM STRAND

Ausstellung der Münchener Secession

parallele Reliefflächen fordert. Die zum Beschauer parallelen Ebenen sind der Klassik eigentümlich; nicht aber das Eingeschriebensein der wichtigen Partien einer Figur oder Gruppe auf unter sich parallele Flächen schlechthin, deren Neigungswinkel zu bestimmen dem Künstler freisteht. Der Barock böte so gute Beispiele!

Das auch in der Plastik durchschnittlich höhere Niveau der Secession ist letzten Endes auf den stärkeren Einschlag des expressionistischen Elementes zurückzuführen.

H. Geibels „Baumnymphe“ zeigt ein gutes, persönlich empfundenes Zusammenspiel der Kurven; einen viel besseren kleinen Torso aus rotem Ton habe ich hier in Privatbesitz gesehen. Eine gut stilisierte, antikisierende weibliche Porträtplakette gibt Elisab. Esseö, desgleichen eine gute weibliche Porträtbüste aus Terrakotta. Gute Ansätze zu geistiger Durchdringung in einem höheren Sinne zeigen die Porträtköpfe von L. Casper, dann Gg. Müllers „Badende“ und Jean Paul Steinels „Männliche Studie“.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE NEUE SECESSION

Schon die Wahl des Namens „Expressionismus“, den sich die Künstler beilegten, die als die Träger des Neuen dem Impressionismus gegenübertraten, läßt erkennen, worin es der alte Impressionismus — aus dritter Hand — mehr und mehr hatte fehlen lassen: an der Synthese der impressionistischen Mittel zum Ausdruck eines Geistigen. An sich ist jede echte Kunst „Expressionismus“. Raffael so gut wie der moderne Expressionismus. Nur das, was ausgedrückt werden soll, ist weltenweit verschieden: Raffaels Seele schwebt frei und glücklich im strahlenden Blau des Himmels, ein heiterer und kräftiger Geist, die modernen Seelen haben etwas qualvoll Verzerrtes, etwas peinlich Gehemmtes — aber der moderne Expressionismus ist echte Kunst, da er in seinen charakteristischen Leistungen dieses Qualvolle zum Ausdruck zu bringen vermag.

Herkommend vom Impressionismus begnügen sich eine Reihe von Künstlern auf Grund ihres impressionistischen Könnens zur künstlerischen Synthese aufzusteigen: So Coester, Lichtenberger, Feldbauer, Heß, Renner, Schinnerer, Gött in ihren Landschaften.

Und bringt der Expressionismus, soweit er sich der impressionistischen Mittel bedient, die Beseelung der Landschaft, indem er sich ihrer farbigen Erscheinung erschließt, die Natur auf sich wirken läßt, und das Allgemeine, das ausgedrückt werden soll, aus der Linie des objektiv Gegebenen: der Fülle und Schönheit

EDMUND STEPPES — BRÜDERLEIN UND SCHWESTERLEIN

Ausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft

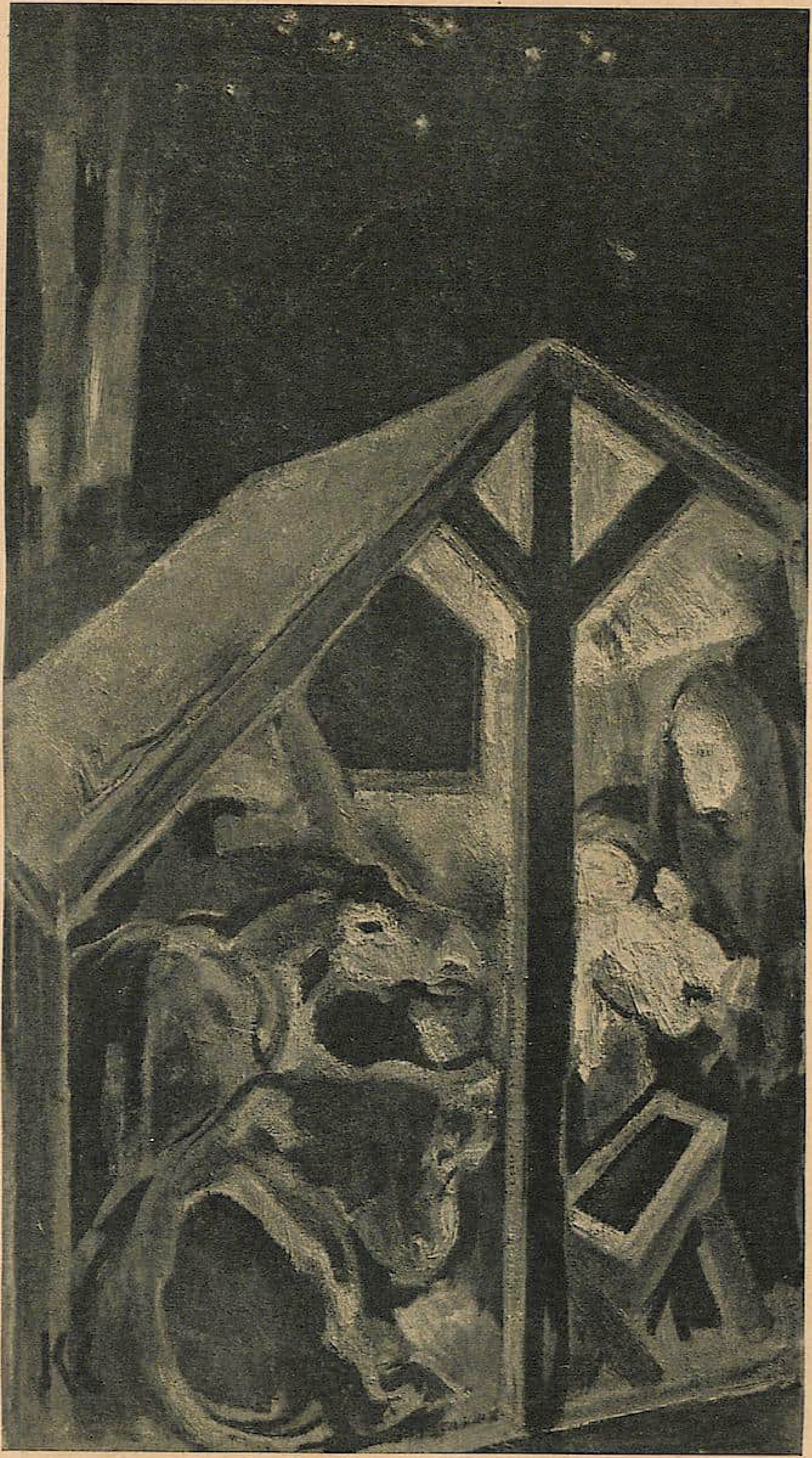
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG SCHRIMPF AUSSCHAUENDE
Ausstellung der Münchener Neuen Secession

des Daseins sucht, so steigert er das Porträt zum Ausdruck des geistig Bedeutenden, bleibt aber in Ehrfurcht in der durch das Objekt angewiesenen Richtung, ohne das Porträt nur als Vorwand zu subjektiven Seitensprüngen zu benützen. Der geistige Gehalt so ausdrucksvoller Köpfe wie Wölfflin und Liebermann hat es E. Scharff zur Pflicht aber auch leicht gemacht, selbst bedeutend zu sein. Gut sind auch Porträts von Kronseder und Koelle.

Gute impressionistische Kunst zu pflegen ist nicht das Spezifische der Neuen Secession. Mehr und mehr werden die Ausdrucksmittel im Sinne eines ganz bestimmten Ausdruckwillens umgebogen. Innerhalb der Sphäre des Malerischen bleiben dabei z. B. Heckendorf, Gött in seinem Selbstporträt und einigen seiner Akte, Maria Caspar-Filser, Teutsch und Schülein. Bestehen innerhalb der malerischen Sphäre diese Umbiegungen der Wiedergabe des Sichtbaren in einem gewaltsamen, primitiven Sehen der malerischen Erscheinung, so vollzieht sich bei den „schon" linear eingestellten die Umstilisierung der Silhouette in der Richtung hin zum Befangenen, zum Forcierten. Das ist so sehr die Regel, daß Bilder wie die von Troendle, aus deren mit feinem Gefühl wohl ausponderierten und gelassenen Kompositionen unzweifelhaft hervorgeht, daß der Maler das Leben für etwas durchaus Erträgliches hält, als eigenartig auffallen. Der gelassene Kontur seiner Figuren geht mit der Wahl der stumpfen Farben gut zusammen. Caspar gibt das Wesentliche seiner Bilder durchaus in der Komposition. Die gehaltene Bewegung von Rahel und Tobias gehört mit zum Schönsten, was man von Caspar gesehen hat. Und es ist interessant, wie er die Farbe dem Ernste seiner Zeichnung anzupassen weiß. Es sind kalkige Farben, wie man sie vom Fresko her kennt, nicht roh, aber auch nicht

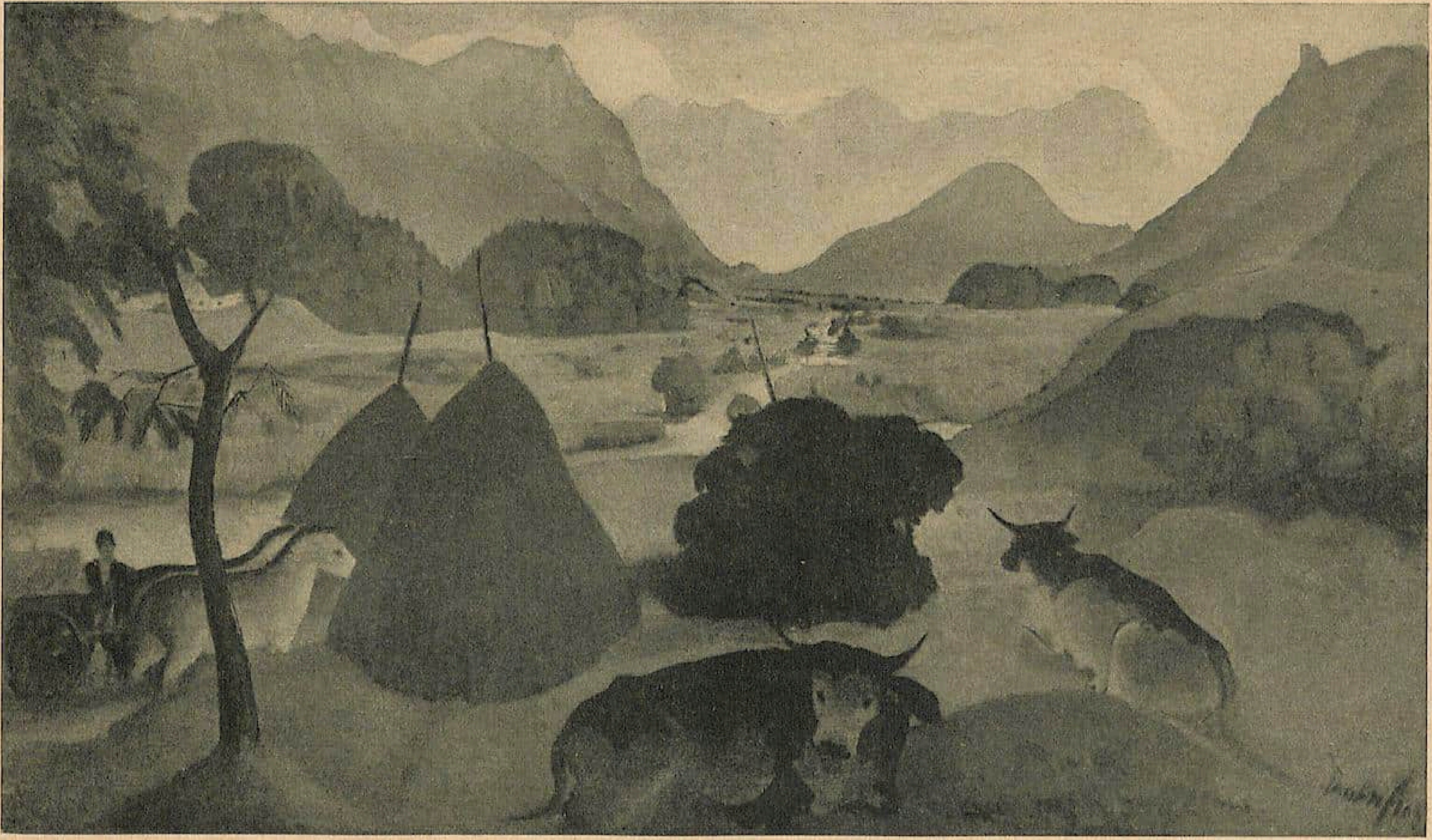
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der
Münchener Neuen Secession

CARL CASPAR
WEIHNACHT

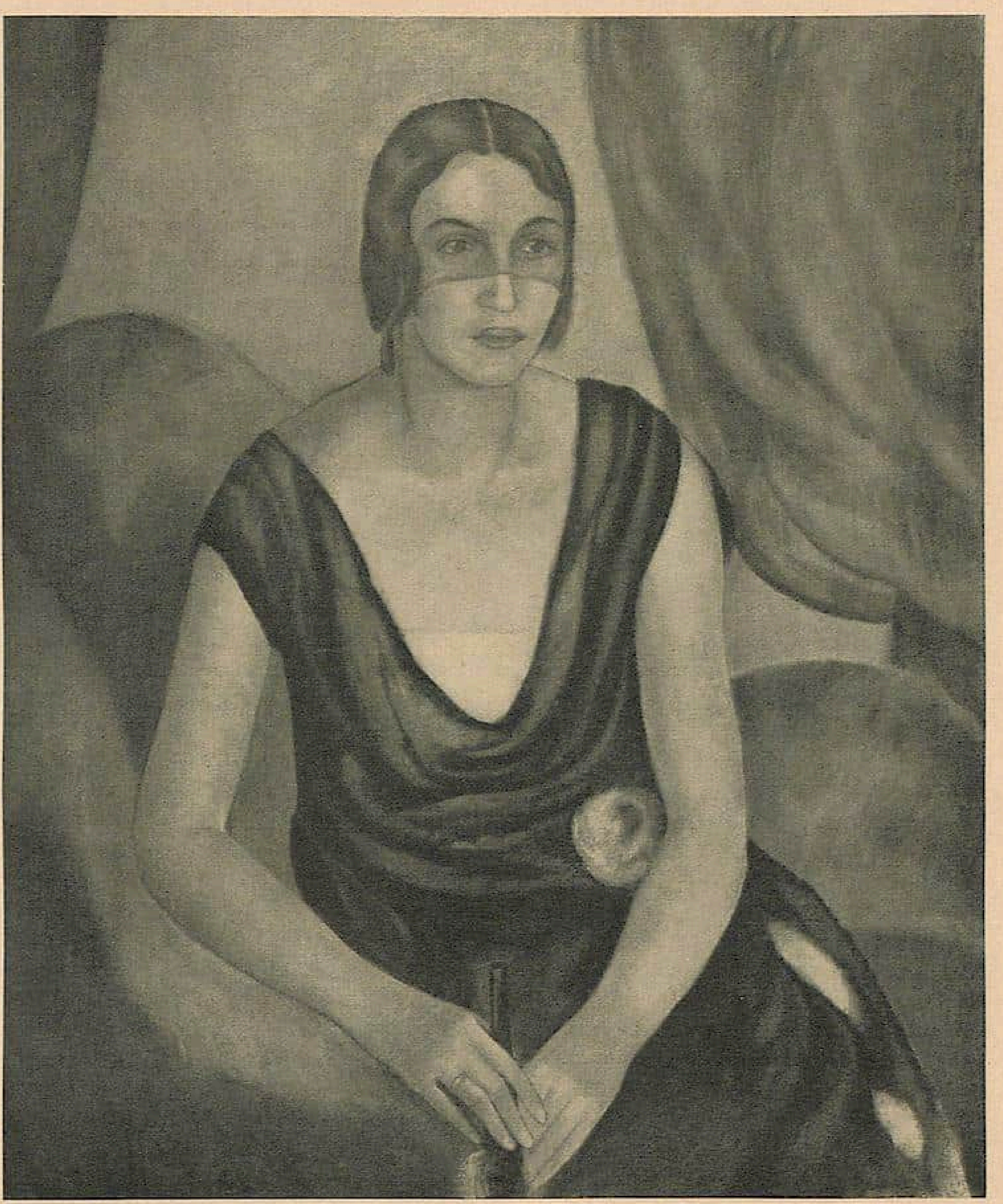
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der
Münchener Neuen Secession

WALTER TEUTSCH
MOORLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



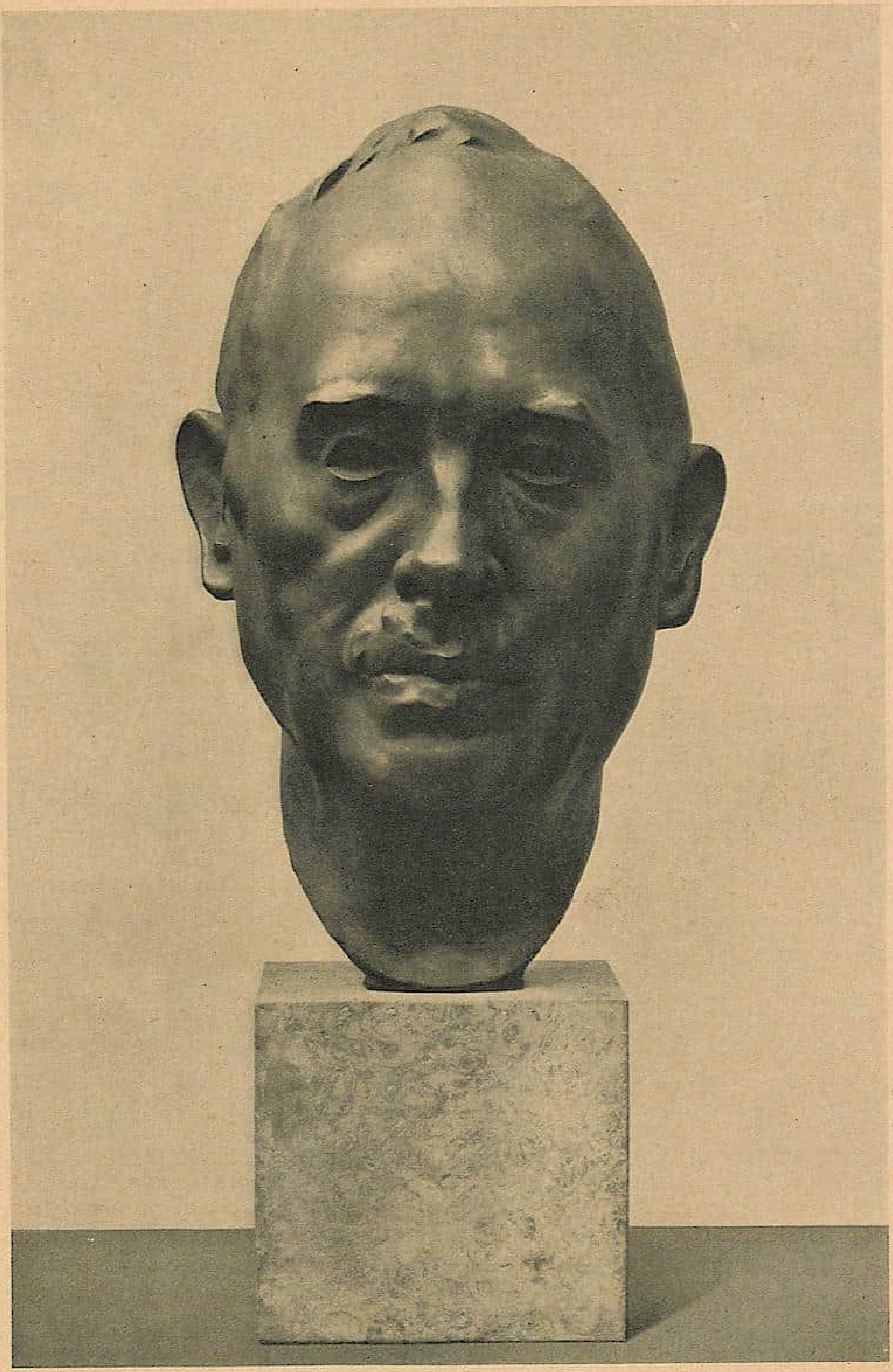
JOSEF EBERZ — BILDNIS FRAU PROFESSOR KEHRER

Ausstellung der Münchener Neuen Secession

geschmäcklerisch, die er mit Rudimenten impressionistischer Technik in seine linear konzipierten Bilder einträgt. Eindrucksvoll ist Caspars Weihnachtsbild, ganz apokalyptisch mutet das „Nachtgespräch" an. Wie es Jos. Eberz im Porträt versteht, das ganze Bild (Frau Prof. Kehrer) dekorativ zu füllen, so wirken seine Trinker groß durch die Einfachheit und Prägnanz ihrer Formen.

Bei Unold fühlt man nun aber stark, wie der Kurs bewußt auf das Absonderliche und Primitive genommen ist. Aus seinen Bildern spricht die entsetzliche Nüchternheit und Freudlosigkeit des Proletarierdaseins. Und nicht zuletzt kommt jene Wirkung zustande durch das (absichtlich) Unbeholfene, Unartikulierte, Befangene der Figuren, das sie nicht als Persönlichkeiten, sondern als unselbständige Teile eines Ganzen erscheinen läßt. Es wird vor solchen Bildern so klar: bestimmte künstlerische Bildgehalte können nur mit ganz bestimmten Ausdrucksmitteln wiedergegeben werden. Es ist unmöglich, die keusche Verhaltenheit und morgendliche Kühle eines Fiesole mit den rauschenden Akkorden des späten Barock zu geben und es ist unmöglich, den grundsätzlichen Pessimismus der modernen Weltauffassung mit den Mitteln eines freien und lichten Geistes, mit den Mitteln der Beherrschung der Natur auszudrücken. Wie der Wille zur geistigen Freiheit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der
Münchener Neuen Secession

EDWIN SCHARFF
BÜSTE LOVIS CORINTH (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der
Münchener Neuen Secession

FRITZ KOELLE
SELBSTBILDNIS (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

im 15. und 16. Jahrhundert das Können schrittweise erobern ließ, und das gesteigerte Können das Selbstgefühl hob, so wird umgekehrt der Verzicht auf das Können die Lichtheit des Geistes und das Gefühl der Persönlichkeit dämpfen.

Bei Schrimpf, der lange in Italien gelebt hat, hält es schwer, daß seine oft von so süßer Kantilene des Konturs durchwalteten Bilder z. B. „Ausschauende" nicht doch ihren ersten Anstoß vom italienischen Quattrocento empfangen haben sollen. Mense und Schnarrenberger sind in der Wahl der Ausdrucksmittel Schrimpf sehr ähnlich, verwerten sie aber, während Schrimpf den Ausdruck des Gelassenen, Passiven, höchstens den des tief Traurigen gibt, zum Ausdruck des Unheimlichen, des „Gespenstischen beim hellen Tag". Man kann nichts Qualvolleres sehen als Menses „Harmonikaspieler". Das ist ein mit klinischer Exaktheit umschriebenes ganz bestimmtes Stadium auf dem Wege zur Umnachtung. Und wie ist das Milieu diesem Ausdruck dienstbar gemacht: diese harte und dabei doch räumlich unklare Körperlichkeit der Dinge. Das ist jener Zustand, wenn die Dinge anfangen sich aus dem Zusammenhang zu lösen und ein unheimliches Sonderdasein zu führen.

Noch unheimlicher wirkt Schnarrenbergers „Mutter". Es ist kunstpsychologisch sehr interessant: Es ist obenhin betrachtet ein schlichtes Gruppenporträt, ohne Extravaganzen in einem bürgerlich nüchternen Milieu. Es wäre denkbar, daß jemand das Bild — rein sachlich — so beschriebe, daß man meinen könnte, es handle sich um ein Biedermeierbild. Das Unheimliche der Wirkung liegt also ganz im Formalen: in dieser Verquickung von plastischer Klarheit und räumlicher Unklarheit, in diesem forcierten Nahblick, der die Dinge aus dem Zusammenhang reißt, aus dieser Verquickung von zwar starrem, aber intensivem seelischen Ausdruck mit einer gewissen Befangenheit in der Körpergestaltung. Die literarischen Parallelen zu diesen Dingen sind klar: Dostojewski, Strindberg, die Madame Raquin. Und wie in der Renaissance liegen die literarischen Anregungen zeitlich bedeutend früher.

Wie sehr es die formalen Dinge sind, die den Charakter bestimmen, sieht man besonders bei Kanold. Was ist neutraler als ein Stilleben? Aber auch hier spüren wir die Stimmung des Unsicheren und Unheimlichen. Die Ansicht ist als Aufsicht gewählt, die Dinge scheinen herunter zu stürzen, der Tisch ist schief geschoben und verliert sich ins Ungewisse und er steht ungewiß und zufällig vor einer zufälligen Wand. Und dabei die peinliche, migränehaft schmerzliche, klare Härte der Dinge.

Gerade von solchen Sachen herkommend wird klar, wie stark Kubin, dessen Graphik mit zum Besten der Ausstellung gehört, noch in der Tradition der Beherrschung der Natur wurzelt. Seine Themen mögen so grausig und phantastisch sein wie sie wollen, sie erscheinen nie so hoffnungslos, weil die geistige Form, in der sie vorgetragen sind, noch die eines Beherrschens, eines „Könnens" im naturalistischen Sinne ist. Der Tod im Baum ist von suggestiver Kraft der Linie. Und diese Linie steht im Dienste des funktionellen Ausdrucks wie im Dienste eines die ganze Komposition durchwaltenden, das ganze Bild mit Leben und Schwung füllenden Rhythmus. In der „Heimkehr" erleben wir das Öde, das Verlassene. Dann „Strandgut", „Pierrot und Harlekin"! Dann die „Amerikanische Kapelle"; der spezifische Rhythmus, das Geballte, die Abfolge der Hüte und Trompeten. Man hört förmlich die lärmende Musik. Ausgezeichnet ist der magere Paukenschläger. Die Intensität des Bewegungsrhythmus läßt an kretische Specksteingefäße denken. Dann der „Traum vom Alter"! Die Linie der Hüfte und des Schenkels ist gefühlt und das Schleichende, Gespenstische des Traumbildes! Hinsichtlich der Fraktur, der Ökonomie der Darstellungsmittel wirklich groß gesehen ist „Simson und Delila". Ein Bild wie die Personifikation des Bösen und des Zornes ist der „Junge Hengst". Das sehr richtig beobachtete Starre und Schemenhafte der „Halluzination" läßt auf eigene Erlebnisse des Künstlers zurückschließen.

Hans Kiener

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Lithographie im Hermelin-Verlag, Ulm
Ausstellung der Münchener Neuen Secession

ALFRED KUBIN
HEIMKEHR ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VOM GRANIT

Es gibt allgemeine Zeitstile, die sich des Werkstoffes in einer solch geistig souveränen Art bedienen, daß sie dessen Natur ganz vergessen lassen. Die Idee tilgt den Stoff, um schillerisch zu reden. So etwa im gotischen Kirchenbau und vielfach im Barock, der Holz, Stein, Eisen die jeweils gleiche und oft unglaublich kühne Form zumutet und abringt. Andere Zeiten wiederum gewinnen gerade durch das geist- und sinnvolle Eingehen auf das Wesen des Stofflichen nicht nur höchst wirksame Unterschiede und Feinheiten der Erscheinung, sondern auch für deren innere Darstellung. So kommt zur Eigenart des Zeit-, Volks-, Sachstiles u. a. noch die des Materialstiles. Hierin besonders reife Künstler geben z. B. ein Bildnis nur in dem hiefür formal und inhaltlich geeignetsten Stoff. In unserer Plastik hat sich, gleich der Architektur, das Verständnis und die Liebe für die sinnliche und poetische Wirkungskraft des Stofflichen erfreulich stark entwickelt. Vor allem zeigt sich das am lange verpönten Granit. Hat ihn eine allzu fabrikmäßige Massenproduktion im Grabstein durchaus einseitig behandelt und in meist unerfreulichen Formen, so ist gerade hier die letzten zehn Jahre eine bedeutende Wendung zum Besseren eingetreten dadurch, daß man die natürlichen Vorzüge dieses ehrwürdigen Gesteines sprechen läßt und sie durch die Bearbeitung nur unterstützt.

Jetzt erkennt und schätzt man ihn auch als besonders geeigneten Stoff für Kriegsdenkmale und alle Monumente, denen neben Dauer der Ausdruck des Großen, Bedeutenden, Kraftvollen und Würdigen eigen sein muß. „Ewigkeitssteine" haben die Ägypter, heute noch seine unerreichten Meister, den Granit genannt. Goethe hat in solchem Sinne ihn verherrlicht. Und erste deutsche Künstler sind es gewesen, die aus solcher Gesinnung sich wieder dem Granit zuwandten: ich erinnere nur an die Goethedenkmale von Hahn. Man sieht in diesem Stein das moderne Bildhauerideal der blockmäßigen Gestaltung in einzigartiger Weise verkörpert, seine hervorragende und eindringliche Erziehungsmacht für das Monumentale. Aber seine Bearbeitung setzt viel Erfahrung und Gewandtheit voraus. Auch hierfür hat sich in Deutschland die Voraussetzung ergeben: eine hochentwickelte Industrie ist jeder Schwierigkeit gewachsen, wie sie im Besitz des schönsten und vielseitigsten Materials sich befindet. Besonders gilt dies von der Fichtelgebirgsgranitindustrie. Sie hat auch den Ehrgeiz und Erfolg, künstlerisch ihren Stoff zu veredeln und damit ein gewichtiges Verdienst um deutsche Qualitätsarbeit und die Verbreitung ihres Ruhmes in aller Welt. Es ist deshalb höchst bedauerlich, daß ein deutscher Kunstforscher vom Namen eines Strzygowski wohl die finnländischen Granitarbeiten, die erst nach den deutschen entstanden sind, rühmt, unserer Künstler und Industrie aber mit keinem Worte gedenkt — und das in einem Blatte, das gerade im Ausland als die deutsche Zeitschrift am verbreitetsten ist. Wirtschaftlich und national sind solche Unterlassungen unbegreiflich. Man dürfte auch vom deutschen Kunstgelehrten erwarten, was die übrigen Wissenschaftler jetzt als selbstverständlich üben, daß sie sich in den Dienst vaterländischer Interessen stellen — zumal wenn dies mit so gutem sachlichem Recht wie hier geschehen kann.

Für unsere heimischen Denkmalstifter aber erwächst aus solch schmerzlicher Erfahrung die verstärkte Pflicht, noch mehr als bisher des Granites zu gedenken: seiner Dauer, seiner Schönheit, seines wuchtigen Geistes, seiner erhabenen Stimmungskraft. Möchten wir immer mehr erkennen und darnach handeln, daß der heimatliche Sinn vor allem auch in Denkmalen aus heimatlichem Stoff, heimatlicher Künstlerhand und heimatlicher Handwerks- wie Industriearbeit spricht und fortlebt.

Es verdient deshalb besonders hervorgehoben zu werden, daß das Denkmal für die gefallenen Pfälzer, das in München jüngst enthüllt worden, als wuchtiges Zeichen des rechtsrheinischen Dankes und der Zusammengehörigkeit mit den bayerischen Brüdern jenseits des Deutschen Stromes, daß dieses Denkmal gerade in Granit ausgeführt worden. Professor Bleeker hat in der denkbar einfachsten Form wesentlich die Masse, Kraft, Unbezwingbarkeit des Granites als Symbol sprechen lassen: zwei Würfel stehen übereinander, von denen der obere in den vier Ecken auf Stahlhelmen, der untere auf Pflöcken ruht, die ihn von einem niederen Sockel trennen.

Graniten muß unser Wille zu uns selbst wieder werden, dann wird er auch nach Außen wieder Macht, unerschütterliche Macht werden!

Jos. Popp

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der
Münchener Neuen Secession

H. R. LICHTENBERGER
VARIETÉ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

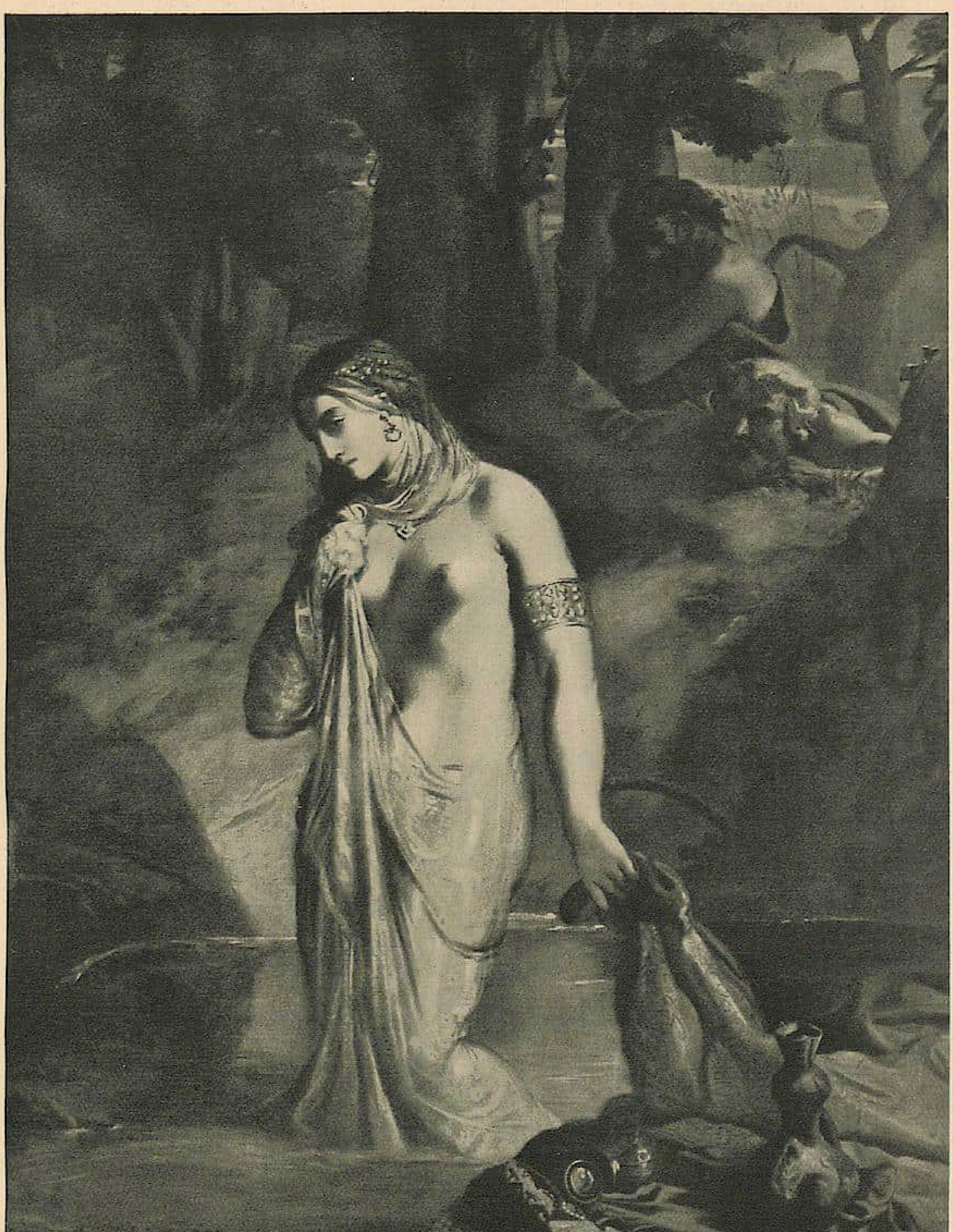
THÉODORE CHASSÉRIAU — FRIES DER WINZER

THÉODORE CHASSÉRIAU 1819—1856

Chassériau gehört mit Charles Gleyre, Camillo Pissarro, Vincent van Gogh und Pablo Picasso zu denjenigen Künstlern, die durch die kraftvolle Geschlossenheit der französischen Kunst aus der Fremde nach Paris gezogen wurden, die französische Malerei erneuerten, endlich aber in dem breiten Strom der Tradition aufgingen. Chassériau wurde 1819 in Samana in Haiti als Sohn eines Kreolen und einer Französin geboren, kam mit neun Jahren nach Paris und wurde schon als Zehnjähriger Schüler von Ingres, der schon damals in ihm einen „Napoleon der Malerei“ zu erkennen glaubte. Mit sechzehn Jahren erhielt er für einen „Kain“ die erste Auszeichnung im Salon. Die „Rückkehr des verlorenen Sohnes“, die er gleichzeitig ausstellte, hängt heute im Museum zu La Rochelle. Wenn diese Bilder noch jugendliche Unreife erkennen lassen, so hat er als Zwanzigjähriger mit der „Susanna im Bade“, jetzt im Louvre, seinen eigenen Stil gefunden. 1841 entstand eine „Andromeda“, 1842 die „Toilette der Esther“, 1843 das Doppelbildnis der beiden Schwestern, das im Louvre seit langem als eines der Meisterwerke des 19. Jahrhunderts gilt. Die großen Erfolge seines bisherigen Schaffens erwirkten Chassériau Aufträge der Stadt Paris. 1846 unternahm er eine längere Orientreise. Die Arbeiten, die er von dieser Studienfahrt heimbrachte, erhöhten seinen Ruhm. Er wurde von neuem mit Aufträgen für Kirchen bedacht. Gleichzeitig wurde ihm die Aufgabe gestellt, das Treppenhaus des Rechnungshofes mit einer Bilderreihe zu schmücken. Die meisten seiner Wandmalereien sind 1871 während der Kommune zerstört; die geretteten Teile befinden sich heute im Louvre; ebenso eines der Hauptwerke dieser Zeit: das Tepidarium (1853). Gut erhalten ist die große Kreuzesabnahme von 1854 in Saint Philippe du Roule in Paris. 1856 ist Chassériau, noch nicht vierzigjährig, gestorben.

Schon in seinen knabenhaften Anfängen bewies er, angefeuert durch Ingres, außergewöhnlichen Ehrgeiz. Von seinem Lehrer auf Nicolas Poussin gelenkt, fühlte er sich bereits in jungen Jahren in die idealen Forderungen ein, die die Franzosen an die Malerei stellten. Er sah, wie Ingres mit dem Erbe seines großen Ahnen zu wuchern wußte, schloß sich ihm an und bemühte sich in großartigen Bemühungen Poussins Maximen zu erneuern und über Ingres hinauszudringen. Die frühe Zeichnung der Daniele Stern ist so fest geschlossen im Umriß, wie Ingres es liebte und lehrte. Der Strich ist zart und fein, wie die Klassizisten es forderten. In „Apollo und Daphne“ und in der „Toilette der Venus“ ist die Umrißzeichnung in dem Gegensatz von hellen und dunklen Flächen aufgelöst, und es tritt schon jener malerische Stil in Erscheinung, der für die Reifezeit Chassériaus charakteristisch ist. Burger-Thoré hat sich damals in recht bissiger Weise über den Maler lustig gemacht, der im Ingresstil begann und im späteren Verlauf seiner Entwicklung den plastischen Stil des Ingres mit dem malerischen Stil des Delacroix zu verschmelzen trachtete. Die Wendung Chassériaus nach seiner Orientreise von Ingres zu Delacroix ist aber nicht, wie Burger annimmt, aus rein äußerlichen Gründen erfolgt, sondern auf die Grundanlagen seiner Natur zurückzuführen, die tief im romantischen Geist verankert waren. Dem Ingresschen Klassizismus hatte sich Chassériau offenbar nur aus Gründen der Selbstdisziplin ergeben. In ihm suchte er Bändigung, Haltung und die Beruhigung seines stürmischen Temperamentes. Die hat er auch tatsächlich gefunden. In der strengen Schule des Klassizismus lernte er großartige Raumbilder mit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



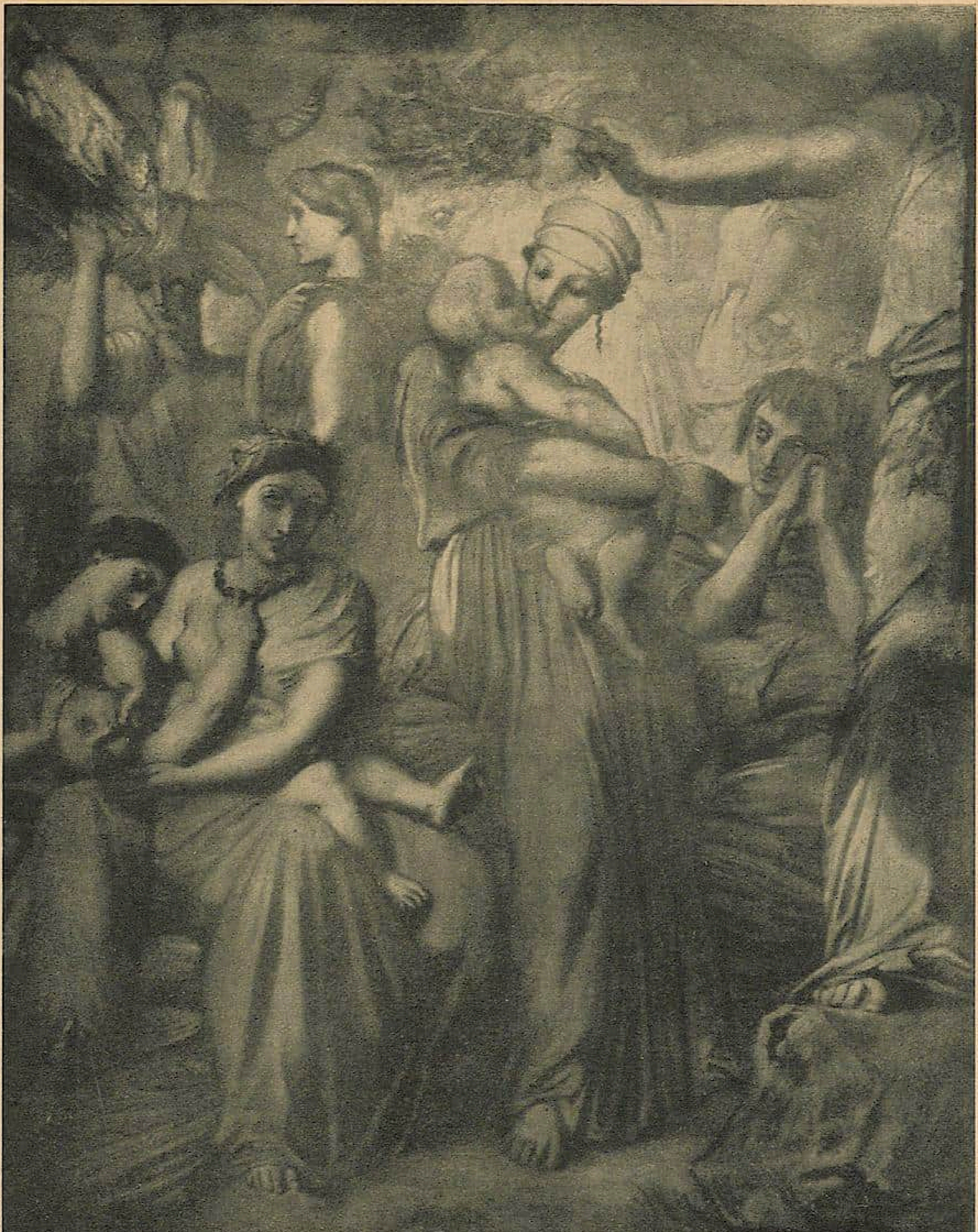
TH. CHASSÉRIAU SUSANNA IM BADE (LOUVRE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE CHASSÉRIAU

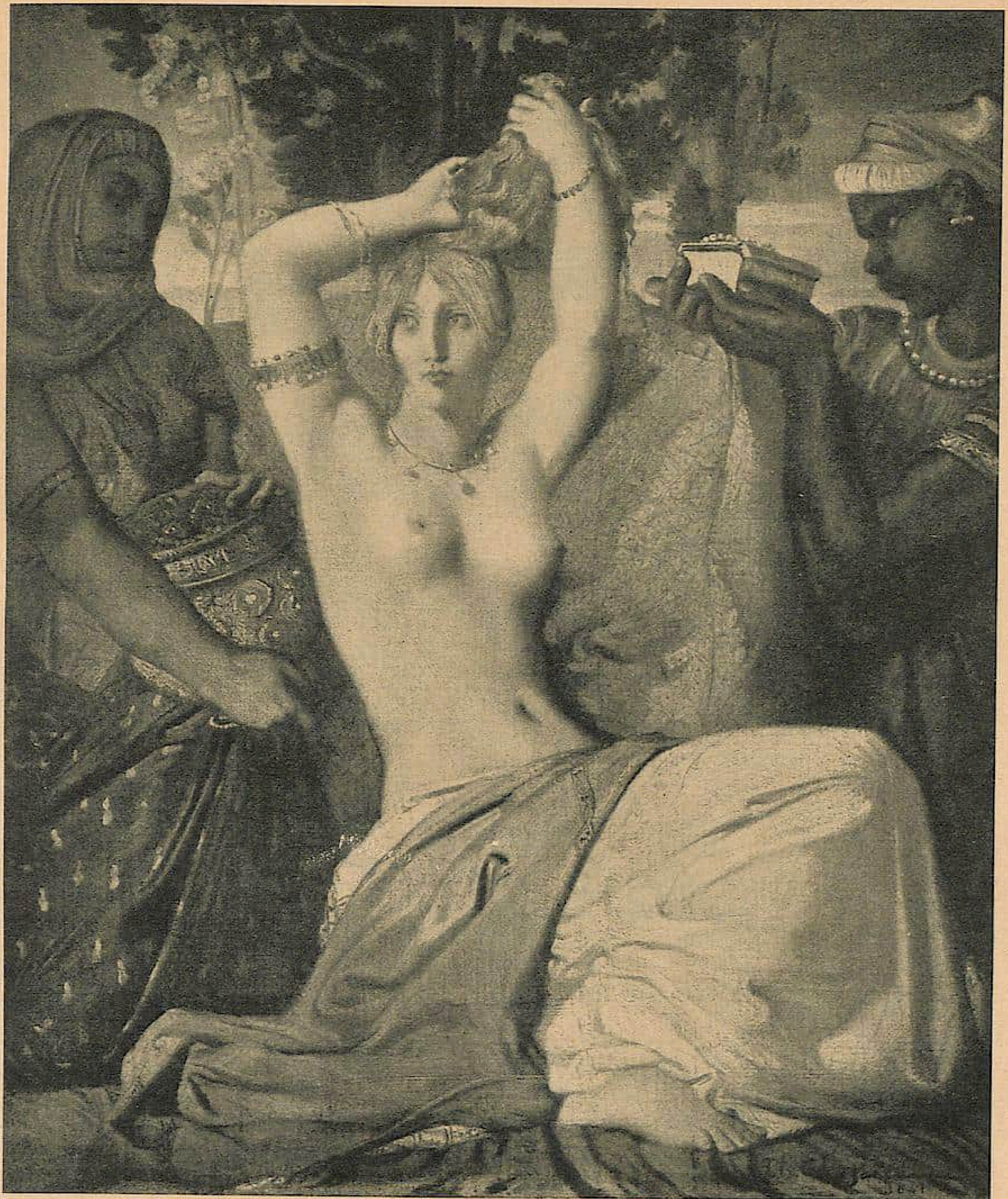
TEPIDARIUM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THÉODORE CHASSÉRIAU FRAGMENT AUS DEM „FRIEDEN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THÉODORE CHASSÉRIAU TOILETTE DER ESTHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE CHASSÉRIAU — SKIZZE ZUM „FRIEDEN“

zahlreichen Figuren rhythmisch zu füllen, ohne sie zu überladen, die Bewegung der Gestalten einzudämmen und zu verinnerlichen. Sobald er aber aus dem Einwirkungskreis seines Lehrers, Ratgebers und Bewunderers herausgetreten war, zerschmolzen unter der Glut seines Temperamentes die Ketten, in die er seine Natur gelegt hatte. In der Freiheit wurde seine Malerei bewegter, schwellender, wärmer und reicher in den Farben. Seine arabischen und türkischen Pferdestücke, sein Judensabbat zu Konstantine, sein Reiterbildnis des Kalifen, in denen das Schwelen und Schimmern der Dinge in der heißen Sonne des Südens wiedergegeben ist, entzückten Théophile Gautier und seine Freunde. „Dieser Künstler“, schrieb Gautier, „ist ein Indianer, der seine Studien in Griechenland gemacht hat. Er wirft in die alte Welt die unerkannte Schönheit der neuen Völker.“ Mit der farbenglühenden Lebensfülle des Tepidariums in Pompei gewann Chassériau die Bewunderung der Romantiker für sich. Indem sie von diesem epochemachenden Bild sein Lebenswerk rückwärts verfolgten, erkannten sie auch in der Versonnenheit seiner früheren Gestalten, in der blühenden Fülle ihrer Lippen, in ihrer träumerischen Haltung, ihren hingegossenen Stellungen das starke Gefühl, die üppig wuchernde Phantasiekraft, das Schwelgen und Träumen seiner Sinne. Sie reklamierten ihn für sich und stellten ihn neben Delacroix. Gleichzeitig setzte ein die Kritik der Klassizisten und Akademiker. Seine Kompositionen, hieß es, seien bis zur Verwirrung überfüllt, seine Zeichnung habe nicht mehr die bisherige Klarheit und Schärfe und sein Pinselstrich sei flüchtig geworden.

Aus diesen gegensätzlichen Urteilen geht hervor, daß Chassériau Ingres und Delacroix in seiner Kunst verschmelzen wollte: das höchste Ziel, das ein französischer Maler sich um 1850 stellen konnte. Wenn Chassériau es nicht erreicht hat, so kann er darum kaum getadelt werden; denn diese Aufgabe war steil und übermenschlich. Noch niemandem ist die Vereinigung von Raffael und Tizian gelungen. Die Maler der plastischen Form haben immer noch ihre Meisterschaft auf Kosten der malerischen Gestaltung erreicht und den großen Künstlern der malerischen Vision fehlt die Klarheit und Schärfe der Zeichnung der anderen. Die Vereinigung beider Stile in einer großartigen Synthese, die vielen Künstlern als Ideal vorschwebte, scheint nach

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE CHASSÉRIAU DANIELE STERN

den Erfahrungen der Geschichte die menschlichen Kräfte zu übersteigen. Manche haben das strebend erkannt und sich beschieden. Chassériau hat mit unermüdlicher Zähigkeit und nie versiegendem Eifer sich diese Synthese abtrotzen wollen. Dieses Ringen und Kämpfen um die Erfüllung einer idealen Vorstellung gibt vielen seiner Bilder, gerade seinen größeren Kompositionen, einen kühlen, teilweise frostigen Charakter. In den Wandbildern werden die Grenzen seiner Begabung am leichtesten sichtbar. Am unmittelbarsten wirkt seine Begabung in den allegorischen Gestalten seiner Frühzeit und in den Reiterstücken seiner algerischen Reise. An sie hat sein Schüler Gustave Moreau angeknüpft, der in mancher Beziehung seinem Lehrer verwandt war und wie er in der Malerei nicht Abbild der Wirklichkeit, sondern Ausdruck seines Weltgefühls geben wollte. Als Chassériau 1856 jäh aus seinem Schaffen gerissen wurde, war ein anderer Nachfolger seines Sinnens und Trachtens, Puvis de Chavannes, noch unbekannt. Es ist aber, als wäre Chassériaus Seele in den Körper des Jüngeren übergegangen; denn Puvis de Chavannes hat von 1855 an weitergeführt und vollendet, was Chassériau in seinem kurzen, arbeitsreichen Leben versucht und begonnen hat.

Otto Grautoff

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE CHASSÉRIAU APOLLO UND DAPHNE

DEUTSCHE MALEREI IN DEN LETZTEN FÜNFZIG JAHREN

Ausstellung von Meisterwerken aus öffentlichem und privatem Besitz 1924
Neue Staatsgalerie München

Unter diesem Katalogtitel sind alle Werke dieser bedeutungsvollen Ausstellung aufgeführt, die hier nicht erwähnt oder besprochen werden können. Mit um so größerem Nachdruck soll zusammenfassend betont werden, daß es alles in allem in der Tat gelungen ist, einen charakteristischen Querschnitt durch das Gesamtbild der führenden Malerei innerhalb des vorgesehenen Zeitraums und innerhalb eines, durch die Zeitumstände bedingten, relativ knappen Rahmens aufzuzeigen. Alle wichtigsten Akzente und alle Mark- und Wegsteine sind gesetzt und richtig verteilt. Kommt es doch wirklich nicht auf persönlichen, subjektiven Geschmack, auf persönliche Liebhaberei an und auch nicht auf Lückenlosigkeit, sondern auf möglichst klare, alle Hauptströmungen mit ihren wichtigsten Verzweigungen berücksichtigende Wegführung.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THÉODORE CHASSÉRIAU VERCINGETORIX

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Angesichts des Gesamtresultats sind kleinliche Bemängelungen nicht gerechtfertigt. Selbst wenn man aus an sich völlig berechtigtem und begreiflichem Lokalpatriotismus heraus, der dem vornehmen Gastgeber in diesem Fall ja unbedingt zuzubilligen wäre, zu der Feststellung gelangen möchte, es seien die eingeladenen Gäste in zu großer Anzahl vertreten, es sei dagegen die Münchner Malerei der Gegenwart und Vergangenheit im Verhältnis zum Ganzen etwa zu kurz gekommen und von den Gästen an die Wand gedrückt, so stelle man doch ruhig eine Überlegung an, die vielleicht zu überzeugen vermag: Einmal wird hier in München, dauernd in den Museen und vorübergehend bei zahllosen Ausstellungsgelegenheiten, ein meist recht erschöpfender Überblick gerade über die Entwicklung der Münchner Schulen geboten. Zum andern sind diese Münchner Schulen gerade durch die Namen und Werke vertreten, die von auswärts eingeschickt wurden oder durch Namen, deren Träger in den Anfängen in München wurzelnd später auswärts zu hohem Ruf kamen. Schließlich aber ist heutzutage das Reisen keine Jedermanns-Angelegenheit mehr. Da war es doch die wichtigere Aufgabe, sich einmal die seltenen Nicht-Münchner Bilder herbeizuholen. Daß dies gelungen ist, daß aus auswärtigen Museen und vor allen Dingen aus auswärtigem, schwer oder überhaupt nicht zugänglichem Privatbesitz Qualitäts-Werke herbeigeschafft wurden, war eine, volle Anerkennung verdienende Leistung.

Hervorragendes von Altmeister Thoma eröffnet die letzten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts. Aus Galerie- und Privatbesitz seien Werke, wie der „Feldblumenstrauß", das „Bildnis der Frau Scholderer", der „Regen im Schwarzwald", die „Cynien", die „Berge bei Carrara" und die „Landschaft mit Wolke" hervorgehoben. Böcklin ist mit einigen ganz starken Werken vertreten, z. B. dem Baseler „Kentaurenkampf", der „Toskanischen Landschaft" und der „Gartenlaube" von 1891. Leibl kommt neben den köstlichen frühen Münchner Bildern mit dem „Pallenberg", der „Dachauerin mit Kind", dem „Jäger", dem „Spargroschen", den „Frauen in der Kirche", der „Gräfin Treuberg" und anderen glänzend, nahezu kollektiv, zur Anschauung. Sein Kreis wird mit Trübners „Hoffmeister", dem „Jagdhund mit Wildschwein", der „Dogge am Wesslinger See", mit Schuchs hingemauerten Prachtstilleben, besonders den „Stiefmütterchen", dann der „Schleuse bei Köhnsdorf" und mit Alts „Vater des Künstlers" großartig zur Geltung gebracht. Alle Bilder Haiders und Boehles „Bildnis der Mutter" sind zu beachten. Gebhardts „Studienköpfe", Eysens „Feldweg bei Cronberg", Scholderers „Bildnis der Frau des Künstlers", Lugos Gemälde, Stäblis „Wiesen und Waldrand", Schönlebers „Quinto al Mare" und andere intime Bilder sind gut gewählte Proben aus der vorimpressionistischen, oder nichtimpressionistischen Gruppe. Die führenden Münchner Stimmungslandschaften blieben dem Kunstverein vorbehalten. Die Scholle, dann Leipzig mit Klinger und Greiner, eine „Kreuzigung" von Becker-Gundahl und andere Münchner, vor allem der durch wichtige Zugaben bereicherte große Saal der alten Münchner Secession mit deren frühen Meisterwerken, mit Lenbach, Samberger, Habermann usw. vertieft den Einblick in die achtziger Jahre, in die vor- und frühimpressionistische Epoche. Unverändert blieb unser vornehmer Marées-Saal. Aber herrlich ergänzen ihn Werke aus hiesigem Privatbesitz und die Berliner „Ruderer"-Studie. Fast kollektiv prägt sich Uhdes künstlerische Entwicklung von der „Chanteuse" her über die erstaunliche Freilichtmalerei der „Trommler", der „Drei Modelle", der blitzenden „Kinderstube" bis zu letzten Bildern ein. Kalckreuths „Kindertheater", Sterls „Schuch", Zügels Werke, Kuehl u. a. treten ebenbürtig neben Uhde und über ihn hinausführend hinzu. Corinths „Florian Geyer", sein „Familienbild", seine „Flora" und seine doch auch stimmunggebende „Inntallandschaft" sind nicht nur „Schlager". Von Slevogt bietet dessen „Champagnerlied", „Szene aus 1001 Nacht", die Landschaften, vor allem dann die „Seeräuber" Erlesenes. Neben ihm Liebermann mit den „Konservenmacherinnen", dem „Altmännerhausgarten", der „Schusterwerkstatt" und der jüngeren „Judengasse in Amsterdam", ebenso Weisgerbers „Gesellschaft im Walde"! Caspars tief inniges Weihnachtstriptychon führt an den sogenannten Expressionismus heran. Wie Heß, Seewald, Kanoldt, Unold, Caspar-Filser führend die Neue Secession vertreten, so führen die Tierbilder Marcs, Purrmanns „Blumenstrauß", Bilder von Moll, Hüther, Partikel zur reinen Farbigkeit der expressionistischen Moderne. Daß stark eindrucksvolle Werke Kokoschkas, wie dessen „Selbstbildnis", die „Elbbrücke" und Noldes „Rote Abendwolken", „Marschlandschaft" und „Stilleben mit Madonna" neben noch anderen Angehörigen der „Brücke", wie z. B. Heckel hier einmal gezeigt und daß damit und in Arbeiten, wie denen Feiningers, die z. T. über den Expressionismus hinausführen, mindestens solche moderne Werke zur Diskussion gestellt werden, ist sicherlich mit Dank anzuerkennen. Gewiß ist gerade die Moderne Münchens und des Südens und des Nordens nicht lückenlos. Aber wäre solches überhaupt jetzt schon zu erreichen? Die großen Zusammenhänge werden mit dem beigebrachten Material durchaus anschaulich. Nasse

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München
Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.-G., München. — Copyright 28. August 1924 by F. BRUCKMANN A.-G., München